

جامعة حلوان
كلية الفنون التطبيقية
قسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون
الدراسات العليا

**"الصورة الفوتوغرافية التشكيلية وعلاقتها
بمدارس الفن التشكيلي الحديثة"
Photography: A form of Plastic Art,
and its relation with the Modern
Plastic Movements**

رسالة مقدمة من
الدارس/ أحمد جمال الدين بلال
المعيد بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون
للحصول على درجة الماجستير في الفنون التطبيقية

إشراف

أ.د/ محمد أسامة صقر
أستاذ الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون
بكلية الفنون التطبيقية

أ.م.د/ محمد التسليوي الفني
أستاذ مساعد بقسم الفوتوغرافيا
والسينما والتليفزيون بكلية الفنون
التطبيقية

بإشراف
أ.م.د/ محمد عبد القادر
أستاذ الفوتوغرافيا
والسينما والتليفزيون بكلية الفنون
التطبيقية

جامعة حلوان
كلية الفنون التطبيقية
الدراسات العليا

رسالة مقدمة

من الدارس/ أحمد جمال الدين عبد العزيز بلال
للحصول على درجة الماجستير في الفنون التطبيقية قسم الفوتوغرافيا والسينما
والتلفزيون جامعة حلوان

عنوان الرسالة:

«الصورة الفوتوغرافية الشكلية وعلاقتها بمرئيات الفن التشكيلي الحديثة»

"Photography: A form of Plastic Art, and its Relation with the
Modern Plastic Movements"

أعضاء لجنة المناقشة والحكم:

«عضوا ومقررا»

أ.د./ عادل محمد سالم الحفناوى

عسيدة كلية الفنون التطبيقية وأستاذ الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون - جامعة حلوان.

«عضوا ومشرفا»

أ.د./ محمد أسامة صقر

أستاذ الفوتوغرافيا بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون بكلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان.

«عضوا»

أ.د./ محمد أبو القاسم

أستاذ النحت الميداني ووكيل كلية الفنون الجميلة لشؤون التعليم والطلاب - جامعة حلوان.

«عضوا ومشرفا»

أ.م.د./ محمد الصاوى الفقى

أستاذ مساعد بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون بكلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان.

جامعة حلوان
كلية الفنون التطبيقية
قسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون
الدراسات العليا

الصورة الفوتوغرافية التشكيلية وعلاقتها بمدارس الفن التشكيلي الحديثة

Photography: A form of Plastic Art, and its relation
with the Modern Plastic Movements

رسالة مقدمه من
الدارس/ أحمد جمال الدين بلال
المعيد بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون
للحصول على درجة الماجستير فى الفنون التطبيقية

إشراف

أ.د/ محمد أسامة صقر
أستاذ الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون
بكلية الفنون التطبيقية

أ.م.د./ محمد الصاوى الفقى	أ.م.د./ ساميه حامد عبد القادر
أستاذ مساعد بقسم الفوتوغرافيا والسينما	أستاذ مساعد بقسم الفوتوغرافيا والسينما
والتلفزيون بكلية الفنون التطبيقية	والتلفزيون بكلية الفنون التطبيقية



إهداء

إلى أنبي وأئمة علي ما بذلوا من أجل تنقيت النقاء الصالحة وعلي

وهمها بالجهد والمال لأصل إلى ما أنا عليه

وإلى كل باحث .. وكل طالب علم

أهدي هذه الرسالة.

الشكر والتقدير

إن حق لى الشكر والتقدير فأتقدم بخالص شكرى لله سبحانه وتعالى على
عونه لى فى إنجاز هذا العمل الذى أتمنى أن يكون خالص لوجه الله تعالى وعلم ينتفع
به.

وأقدم بخالص شكرى لوالدى اللذين غرسا فى احترام العلم و السعى وراءه
وان من علمنى حرفا صرت له عبدا.

وأقدم بخالص شكرى للأستاذ الدكتور/محمد أسامة عبد العزيز صقر الذى لم
يبخل على طيلة فترة بحثى بأى توجيهات سواء كانت علمية أو تربوية مما أثرى
البحث العلمى ليكون على هذه الصورة التى أمامكم.

كما أتقدم بخالص شكرى للأستاذ المساعد الدكتور/محمد الصاوى الفقى الذى
طالما كان بجانبى فى خطوات البحث العلمى وساعدنى كثيرا بمعلوماته ومراجعته
القيمة التى كان لها عظيم الأثر فى الوصول لنتائج البحث.

كما أتقدم بخالص شكرى للأستاذ المساعد الدكتور/سامية حامد عبد القادر
على ما قدمته من عون صادق ساعد على إخراج هذه الرسالة.
كما أتقدم بخالص شكرى وتقديرى لكل من:

الأستاذ الدكتور/عادل محمد سالم الحفناوى أستاذى وعميد كلية الفنون
التطبيقية بجامعة حلوان لتفضله بالموافقة على الاشتراك فى لجنة الحكم والمناقشة لهذه
الرسالة.

الأستاذ الدكتور/محمد أبو القاسم وكيل كلية الفنون الجميلة لشئون التعليم و
الطلاب لتفضله بالموافقة على الاشتراك فى لجنة الحكم والمناقشة لهذه الرسالة.

وأقدم كل شكرى وتقديرى لأساتذتى بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون
الذين كان لهم أكبر الأثر فى حياتى العلمية، وأخص منهم الأستاذ المساعد
الدكتور/عاطف نجيب المطيعى الذى لم يبخل على بمعلوماته ومراجعته القيمة التى كان
لها عظيم الأثر فى إثراء بحثى.

وأقدم بالشكر لزملائي بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون وأخص منهم:
مدرس مساعد/أحمد زيدان، والمدرس المساعد/وائل عناني، والمدرس
المساعد/مصطفى يسرى، والمعيد/وليد أحمد، والمعيدة/مروة عبد اللطيف
والباحث/عمرو جلال، والمعيد/هشام مرعى، والمعيد/وليد شافعى، والباحث/أحمد عبد
العظيم لمساندتهم وصدق تعاونهم معى فى بحثى.
كما أتقدم بالشكر الخاص للأستاذ الفنان/محمد رجائى لما بذله معى من تقديم
المعونة الفنية التى أثرت نتائج التجارب العملية.
كما أتقدم بالشكر الخاص لمعمل/الفنون للتصوير وصاحبه الأستاذ/أحمد
مرعى لما قدمه لى من يد العون فى مساعدتى للوصول لنتائج التطبيقات المرجوة فى
البحث العلمى لتحقيق الهدف منه.

....والله فى التوفيق.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الموضوع

رقم الصفحة

شكر وتقدير

إهداء

فهرس المحتويات..... ١

مقدمة البحث..... ١

الفصل الأول: "الفن وفلسفة علم الجمال"

١- الفن وفلسفة علم الجمال..... ١٣

١-١- الفن..... ١٣

١-١-١- مفهوم الفن فى العصور القديمة..... ١٤

١-١-٢- مفهوم الفن فى العصور الوسطى من ٣٩٥ م..... ١٥

١-١-٣- مفهوم الفن فى العصور الحديثة..... ١٧

٢-١- فلسفة الجمال وتصنيفات الفنون..... ١٨

١-٢-١- فلسفة الأفكار الجمالية فى العصور القديمة..... ٢٠

١-٢-٢- فلسفة الأفكار الجمالية فى العصور الوسطى..... ٢٢

١-٢-٣- فلسفة الجمال فى العصر الحديث..... ٢٣

الفصل الثانى : مدارس الفن الحديث ومذاهبه

٢- مفهوم الفن الحديث..... ٢٨

٢-١- مدارس الفن فى القرن التاسع عشر ١٨٠٠-١٨٩٩..... ٢٨

٢-١-١- الكلاسيكية الحديثة..... ٢٩

٢-١-٢- الرومانتيكية..... ٣٠

٢-١-٣- المذهب التأثيرى (الانطباعى)..... ٣٠

٢-٢- مدارس الفن فى القرن العشرين..... ٣٣

٢-٢-١- المذهب الوحشى..... ٣٦

٢-٢-٢- الحركة التكعيبية..... ٣٧

٢-٢-٣- الحركة المستقبلية..... ٤١

٢-٢-٤- الحركة السريالية..... ٤١

الفصل الثالث: تاريخ الفوتوغرافيا.

٤٩.....	٣-٣-٣ تاريخ الفوتوغرافيا.
٥٠.....	٣-٣-١ ظهور الفوتوغرافيا.
٥٣.....	٣-٣-٢ الكيمياء الضوئية.
٥٨.....	٣-٣-٣ الداجيريه.
٦١.....	٣-٣-٤ الرسم الفوتوغرافى وطريقة الكالوتيب.
٦٤.....	٣-٣-٥ طبعة الألبومين وطريقة تشغيل الكلوديون الرطب.
٦٨.....	٣-٣-٦ التصوير الملون.

الفصل الرابع: أساسيات تصميم الصورة الفوتوغرافية التشكيلية.

٧٣.....	٤-٤ التصميم.
٧٣.....	٤-١-٤ عناصر التصميم.
٧٤.....	٤-١-١-٤ الخط.
٨٩.....	٤-١-٢-٤ الشكل.
٩٢.....	٤-١-٣-٤ الفراغ.
٩٣.....	٤-١-٤-٤ الضوء والظل.
٩٨.....	٤-١-٥-٤ اللون.
١٠٢.....	٤-١-٦-٤ الملمس.
١٠٣.....	٤-٢-٤ لغة التصميم الفوتوغرافية.
١٠٣.....	٤-٢-١-٤ الإيقاع.
١٠٨.....	٤-٢-٢-٤ الاتزان.
١٠٩.....	٤-٢-٣-٤ الوحدة.
١١٦.....	٤-٢-٤-٤ التناسب.
١١٨.....	٤-٢-٥-٤ السيادة.
١٢٥.....	٤-٢-٦-٤ الفكرة.
١٢٧.....	٤-٢-٧-٤ الحركة.
١٣٤.....	٤-٢-٨-٤ العمق الفراغى.

فهرس المحتويات

رقم الصفحة

الموضوع

الفصل الخامس :تقنيات إنتاج الصورة الفوتوغرافية التشكيلية

١٣٧.....	٥- تقنيات إنتاج الصورة الفوتوغرافية التشكيلية.....
١٣٧.....	٥-١- تقنيات تحقق نجاح التكوين في الصورة الفوتوغرافية.....
١٥٤.....	٥-٢- التحكم في المنظور كأحد عناصر التصميم في الصورة التشكيلية.....
١٥٧.....	٥-٢-١- أثر البعد البؤري للعدسة علي المنظور.....
١٦٨.....	٥-٢-٢- أثر المسافة بين العدسة والموضوع علي المنظور المصور.....
١٧٤.....	٥-٢-٢-١- الحجم النسبي للموضوعات المصورة (التكبير).....
١٧٩.....	٥-٢-٤- زاوية الرؤية لآلة التصوير وموضعها وعلاقتها بالمنظور.....
	٥-٣- تقنيات تصوير الأجسام الصغيرة والمتناهية في الدقة في عمل الفوتوغرافيا
١٩٢.....	التشكيلية.....
١٩٦.....	٥-٣-١- الفوتوغرافيا التشكيلية وتصوير الأجسام المتناهية في الدقة.....
٢٠٠.....	٥-٣-٢- الرؤية المجهرية وتركيب المجهر.....
٢٠٢.....	٥-٤- أساليب التحكم في تباين الدرجات اللونية بالفوتوغرافيا الفنية.....
٢٠٦.....	٥-٤-١- الإضاءة وتحقيق الأغراض الدرامية بالصورة الفوتوغرافية.....
٢٠٧.....	٥-٤-١-١- الفوتوغرافيا الفنية بالإضاءة الطبيعية.....
٢٠٨.....	٥-٤-١-٢- الإضاءة الصناعية كإحدى تقنيات الفوتوغرافيا الفنية.....
٢١١.....	٥-٤-١-٢-١- تصنيف مصادر الإضاءة.....
٢١١.....	٥-٤-١-٢-١-١- مصادر الإضاءة المركزة.....
٢١١.....	٥-٤-١-٢-١-٢- مصادر الإضاءة المنتشرة.....
٢١٤.....	٥-٤-١-٢-٢- مستويات الإضاءة.....
٢١٤.....	٥-٤-١-٢-٢-١- مستوى الإضاءة العالية.....
٢١٦.....	٥-٤-١-٢-٢-٢- مستوى الإضاءة المنخفضة.....
	٥-٤-٢- درجات تباين الخامات الفوتوغرافية واستخداماتها في الفوتوغرافيا
٢١٦.....	الفنية.....
	٥-٤-٢-١- التحكم في درجة تباين الصورة الفوتوغرافية الفنية من خلال نوع
٢١٦.....	الخامات الفوتوغرافية المستخدمة.....
	٥-٤-٢-٢- التحكم في درجات تباين الصورة الفوتوغرافية الفنية من خلال محاليل
٢١٨.....	الظهار.....
٢١٩.....	٥-٤-٢-٢-١- محاليل الإظهار الأبيض والأسود.....

تابع الفهرس

رقم الصفحة

الموضوع

- ٢٢٠.....٥-٤-٢-٢-٢-محاليل الظهار الألوان
٢٢٣.....٥-٥-الضبط البؤرى وتوظيف عمق الميدان بالفوتوغرافيا التشكيلية
٢٢٣.....٥-٥-١-ما هو عمق الميدان
٢٢٤.....٥-٦-تسجيل الحركة فى الصورة الفوتوغرافية
٢٢٦.....٥-٦-١-إظهار الثبات فى الصورة
٢٣١.....٥-٦-٢-سرعة الغالق والحركة
٢٣٥.....٥-٦-٣-تحليل الحركة

الفصل السادس : تأثير الفوتوغرافيا على تطور الفن.

- ٢٥٠.....٦-٦-تأثير الفوتوغرافيا على تطور الفن
٢٥١.....٦-١-ظهور الفوتوغرافيا وتأثيرها فى تاريخ الفن
٢٥٢.....٦-٢-تأثير التكنولوجيا الجديدة
٢٥٤.....٦-٣-الفوتوغرافيا وأكاديمية التصوير الزيتى بفرنسا
٢٥٦.....٦-٤-الفوتوغرافيا كأحد الرموز التى تحدث الأكاديمية
٢٥٨.....٦-٥-أكاديمية الفنون خطوة تجاه الفوتوغرافيا
٢٦٣.....٦-٦-الفكر الآلى للتصنيع والفن الفوتوغرافى
٢٦٦.....٦-٧-الفوتوغرافيا والفن التقليدى
٢٦٧.....٦-٨-التطورات التكنولوجية الفوتوغرافية التى ساعدت على تغيير الفن
٢٦٨.....٦-٩-الأساليب الفوتوغرافى
٢٦٩.....٦-١٠-تطور الأساليب
٢٧٠.....٦-١١-المجموعات والأفراد فى الفوتوغرافيا التشكيلية
٢٧١.....٦-١٢-دراسة الصور الفوتوغرافية

الفصل السابع "الفوتوغرافيا التشكيلية فى القرن التاسع عشر

- ٢٧٥.....٧-٧-الفوتوغرافيا التشكيلية فى القرن التاسع عشر
٢٧٥.....٧-١-بداية ظهور الفوتوغرافيا
٢٧٦.....٧-٢-النزعات الفوتوغرافية فى القرن التاسع عشر
٢٧٦.....٧-٣-الفنانين الفوتوغرافيين فى العقود الأولى للفوتوغرافيا
٢٧٩.....٧-٤-فوتوغرافيا الفن الرفيع (High Art Photography)

تابع الفهرس

الموضوع	رقم الصفحة
٧-٤-١-التفاصيل والمجاز في فن فوتوغرافيا الفن الرفيع.....	٢٨١
٧-٤-٢-موضوعات الفن الرفيع الفوتوغرافي.....	٢٨٢
٧-٤-٣-تأثير حركة ما قبل اللافائيل على الفن الفوتوغرافي.....	٢٨٤
٧-٤-٤-التقنيات الفوتوغرافية المستخدمة في الصور الفوتوغرافية بأسلوب الفن الرفيع.....	٢٨٩
٧-٤-٥-رواد فوتوغرافيا الفن الرفيع.....	٢٩١
٧-٤-٥-١-أوسكار ريجلاندر : (Oscar Rejlander)	٢٩١
٧-٤-٥-٢-هنري بيتش روبنسون : (Henry Peach Robinson)	٢٩٥
٧-٤-٥-٣-جوليا مارجريت كامرون (Julia Margaret Cameron)	٢٩٧
٧-٤-٥-٤-فريد هولاند داي (Fred Holland Day)	٢٩٧
٧-٥-٥-التصوير البيكتوريالى (القصصى) (Pictorialism)	٢٩٨
٧-٥-١-العوامل المؤثرة في المذهب البيكتوريالى الفوتوغرافي.....	٣٠٠
٧-٥-٢-التقنيات الفوتوغرافية المستخدمة في المذهب البيكتوريالى الفوتوغرافية.....	٣٠٣
٧-٦-المعارض والحركات الانفصالية.....	٣٠٦
٧-٧-رابطة الحلقة المتصلة.....	٣٠٧
٧-٨-الطريق إلى الانطباعية الفوتوغرافية.....	٣٠٧
٧-٨-١-الانطباعيون في رابطة الحلقة المتصلة الفوتوغرافية.....	٣٠٩
٧-٩-الطريق إلى المذهب الطبيعي الفوتوغرافي.....	٣١٠
٧-٩-١-هنري بيتش إمرسون (Peach-Henri Emerson)	٣١٢

الفصل الثامن "الفوتوغرافيا التشكيلية في القرن العشرين"

٨-الفوتوغرافيا التشكيلية في القرن العشرين.....	٣١٦
٨-١-الحركة الانفصالية الفوتوغرافية.....	٣١٧
٨-١-١-الفريد ستيجلتز والانفصالية.....	٣٢١
٨-١-٢-نهاية الحركات الانفصالية.....	٣٢٢
٨-٢-الفوتوغرافيا الصريحة.....	٣٢٣
٨-٢-١-رود الأفعال تجاه الفوتوغرافيا الصريحة.....	٣٢٣
٨-٢-٢-تأثير الفن على الفوتوغرافيا الصريحة.....	٣٢٥

تابع الفهرس

رقم الصفحة

الموضوع

٣٢٦	٨-٢-٣-التقنيات الفوتوغرافية المستخدمة لعمل صور مذهب الفوتوغرافيا
٣٢٦	الصريحة.....
٣٢٦	٨-٢-٣-١-نظام المنطقة كأحد التقنيات المستخدمة لإنتاج صورة فوتوغرافية
٣٢٦	صريحة.....
٣٢٧	٨-٢-٤-١-رواد حركة الفوتوغرافيا الصريحة.....
٣٢٧	٨-٢-٤-١-بول ستراند: Paul Strand
٣٢٩	٨-٣-الموضوعية الجديدة في الفوتوغرافيا.....
٣٣٤	٨-٤-مجموعة الفتحة ٦٤.....
٣٣٥	٨-٤-١-تأثير الفوتوغرافيا الصريحة.....
٣٣٦	٨-٤-٢-رواد مجموعة الفتحة ٦٤.....
٣٣٨	٨-٤-٢-١-إدوارد ويستون Edward Weston
٣٤٠	٨-٤-٢-٢-اموجين كينينجهام Cunningham Imogen
٣٤٣	٨-٤-٢-٣-انسل ادم Ansel Adams
٣٤٨	٨-٥-الفوتوغرافيا الملونة والاتجاهات الجديدة.....
٣٤٩	٨-٥-١-الاولتوكروم.....
٣٩٤	٨-٦-الحركة الديناميكية في الفوتوغرافيا.....
٣٥٢	٨-٦-١-تأثير الفن الحديث على المذهب الديناميكي الفوتوغرافي.....
٣٥٢	٨-٦-٢-الحركة المستقبلية في الفوتوغرافيا.....
٣٥٤	٨-٦-٣-الحركة الدوامية في الفوتوغرافيا.....
٣٥٦	٨-٦-٤-رواد الحركة الديناميكية في الفوتوغرافيا
٣٥٦	٨-٦-٤-١-أندى إيرل Andy Earl
٣٥٧	٨-٦-٤-٢-إيرك ستالر (Eric Staller)
٣٥٩	٨-٦-٤-٣-إرنست هاس (Erast Hass)
٣٥٩	٨-٦-٤-٤-جون ستار (John Starr)
٣٦١	٨-٦-٤-٥-فرانسيסקو هيدالغو (Francisco Hidalgo)
٣٦٣	٨-٦-٤-٦-هنرى لارتيجوس جاكوس (Jacques-Henri Lartigue)
٣٦٥	٨-٦-٤-٧-باربارا مورجان: (Barbara Morgan)
٣٦٥	٨-٦-٥-التقنيات الفوتوغرافية المستخدمة في الصور الفوتوغرافية ذات المذهب الدوراني كأحد أشكال المذهب الديناميكي.....

- ٣٦٧.....٧-٨- الحركة الإنشائية (البنائية) والتجريد فى الفوتوغرافيا
- ٣٦٨.....١-٧-٨- تقنية مزج الفوتوغرافيا والرسومات الزيتية
- ٣٧١.....١-١-٧-٨- ماري مار (Mari Mahr)
- ٣٧٢.....٢-٧-٨- تأثير الفن على الحركة البنائية والتجريدية الفوتوغرافية
- ٣٧٣.....١-٢-٧-٨- كرسيتيان شاد: (Christian Schad)
- ٣٧٣.....٢-٢-٧-٨- مان راي (Man Ray)
- ٣٧٤.....٣-٧-٨- الباوهاوس و الفوتوغرافيا
- ٣٧٦.....١-٣-٧-٨- لازلو ماهولى ناجى (Laszlo Moholy-Nagy)
- ٣٧٧.....٤-٧-٨- رواد الحركتان الإنشائية والتجريدية فى الفوتوغرافيا
- ٣٨٠.....١-٤-٧-٨- رالف جيبسون (Ralph Gibson)
- ٣٨٢.....٢-٤-٧-٢٨- رينيه بوريه (René Burri)
- ٣٨٢.....٣-٤-٧-٨- فرانسو فونتانا (Franco Fontana)
- ٣٨٤.....٤-٤-٧-٨- كريستيان فوجت (Christian Vogt)
- ٣٨٧.....٥-٤-٧-٨- آرون سيسكيند (Aaron Siskind)
- ٣٨٩.....٦-٤-٧-٨- أندريه كرتز Andre Kertesz
- ٣٩٢.....٧-٤-٧-٨- جول ميروويتز Joel Meyerowitz
- ٣٩٢.....٨-٤-٧-٨- أندريه فينينجر Andreas Feininger
- ٣٩٣.....٨-٨- الحركة المجازية والرمزية فى الفوتوغرافيا
- ٣٩٥.....١-٨-٨- استخدام الرموز فى الصورة الفوتوغرافية المجازية
- ٣٩٥.....٢-٨-٨- التكافؤ أو الترادف (Equivalents) كأحد أشكال الفوتوغرافيا
الرمزية
- ٣٩٦.....١-٢-٨-٨- مينور وايت (Minor White)
- ٤٠٠.....٣-٨-٨- رواد الحركة المجازية والرمزية فى الفوتوغرافيا
- ٤٠٢.....١-٣-٨-٨- وين بوليك (Wynn Bullock)
- ٤٠٢.....٢-٣-٨-٨- كلارنس جون لاكلين (Clarence John Laughlin)
- ٤٠٤.....٣-٣-٨-٨- رالف أيوجين ميتيارد (Ralph Eugene Meatyard)
- ٤٠٧.....٤-٣-٨-٨- هارى كالهان (Harry Callahan)
- ٤٠٩.....٥-٣-٨-٨- ديون ميتشيل Duane Michals

تابع الفهرس

الموضوع رقم الصفحة

- ٤١١.....٨-٩- الحركة السريالية فى الفوتوغرافيا
- ٤١٥.....٨-٩-١- التقنيات المستخدمة لإنتاج صور فوتوغرافية سريالية
- ٤١٦.....٨-٩-٢- الرواد الأوائل فى السريالية الفوتوغرافية
- ٤١٦.....٨-٩-٢-١- "جاكوس هنرى لرتيجيو" (Jacques-Henri Lartigue)
- ٤١٨.....٨-٩-٢-٢- أندريه كرتز (Andre Kertesz)
- ٤١٨.....٨-٩-٢-٣- هنرى كارتيه برسون (Cartier Bresson)
- ٤٢٠.....٨-٩-٢-٤- اليوت أرويت (Elliott Erwitt)
- ٤٢٠.....٨-٩-٢-٥- أنجوس ماكبين (Angus McBean)
- ٤٢٣.....٨-٩-٢-٦- جري إليسمان (Jerry Uelsamann)
- ٤٢٣.....٨-٩-٢-٧- بول دى نيوجر (Paul De Nooijer)
- ٤٢٦.....٨-٩-٢-٨- سام هاسكينس (Sam Haskins)
- ٤٢٦.....٨-٩-٢-٩- بوب كارلوس كلارك (Bob Carlos Clarke)

الفصل التاسع: "التطبيقات العملية"

- ٤٣١.....٩- التطبيقات العملية
- ٤٣١.....٩-١- التطبيق الأول: "استخدام تقنية التعريض بزمان طويل لبيان أثر الضوء المتحرك للأجسام المضئية ليلاً"
- ٤٣٢.....٩-١-١- النموذج الأول
- ٤٣٤.....٩-١-٢- النموذج الثانى
- ٤٣٦.....٩-١-٣- النموذج الثالث
- ٤٣٨.....٩-٢- التطبيق الثانى: "تقنية الفوتوجرام الملون باستخدام جهاز التكبير"
- ٤٤٠.....٩-٢-١- النموذج الرابع
- ٤٤١.....٩-٢-٢- النموذج الخامس
- ٤٤٢.....٩-٢-٣- النموذج السادس
- ٤٤٤.....٩-٣- التطبيق الثالث: "تقنية التصوير بفيلم سلبى لعمل صورة فوتوغرافية صريحة"
- ٤٤٤.....٩-٣-١- النموذج السابع
- ٤٤٦.....٩-٣-٢- النموذج الثامن

تابع الفهرس

الموضوع	رقم الصفحة
٩-٣-٣-النموذج التاسع.....	٤٤٨
٩-٤-التطبيق الرابع: "تقنية التصوير بفيلم أبيض وأسود لعمل صورة فوتوغرافية تشكيلية".....	٤٥٠
٩-٤-١-النموذج العاشر.....	٤٥٠
٩-٤-٢-النموذج الحادى عشر.....	٤٥٢
٩-٤-٣-النموذج الثانى عشر.....	٤٥٤
٩-٥-التطبيق الخامس: "تقنية طبع من فيلم إيجابى على ورق سلبى باستخدام المكبر".....	٤٥٦
٩-٥-١-النموذج الثالث عشر.....	٤٥٦
٩-٥-٢-النموذج الرابع عشر.....	٤٥٨
٩-٥-٣-النموذج الخامس عشر.....	٤٦٠
النتائج.....	٤٦٢
التوصيات.....	٤٦٣
مراجع البحث.....	٤٦٦
ملخص البحث باللغة العربية.....	٤٧٥
مستخلص البحث باللغة العربية.....	٤٧٨
مستخلص البحث باللغة الإنجليزية	
ملخص البحث باللغة الإنجليزية	

المقدمة

المقدمة:

قبل أن يكون للإنسان البدائي لغة مدونة لجأ للرسم على جدران الكهوف التي كان يعيش بداخلها، وكانت الصورة تشغل حيزاً من تفكيره ووجدانه فمنذ القدم عبر عما يحيط به في بيئته، عن مخاوفه من مظاهر الطبيعة الغامضة بالنسبة إليه فرسم صوراً تعبر عن صراع حياته اليومية وتجسد انفعالاته وآماله وأحلامه.

ترتبط الصورة منذ القدم بالإنسان وتطوره، كما كانت لدراسة هذه الرسوم فضل في معرفة طريقة تفكير ومعيشة الإنسان البدائي وربما تمكن إنسان الكهوف من ملاحظة الصورة الضوئية التي تكونت من خلال فجوة الدخول إلى الكهف أو خلال ثغرة صغيرة بين الصخور، فقد كانت تحيره وتحوز على اهتمامه الظلال التي تكونت من الشمس للموضوعات والأجسام نتيجة لسقوط أشعة الشمس عليها، كما اهتم بانعكاس الأشكال والأشجار على صفحات المياه وأثار لديه حب الاستطلاع وأثر في نفسه رغبة قوية نحو محاولة الإمساك بهذه الصورة والسيطرة عليها وبعدها تغير تفكيره إلى التفكير العلمي المنتظم القائم على قياس الأسباب والنتائج بدلاً من الخرافة والأساطير، وهكذا فإن نظرة الإنسان المتغيرة نحو الطبيعة قد دفعت خلال العصور المتعاقبة إلى تعديل أساليبه في التعامل مع كثير من الموضوعات فلاكتشافات حدثت في كل الفترات التاريخية دون استثناء، إلا أن بداية القرن التاسع عشر كانت مهياة كما لم تها أي فترة تاريخية من قبل لتحقيق إنجازات معينة على أساس من التفكير الحديث والمعرفة الجيدة، فقد كان الفن في العصور القديمة متصلاً اتصالاً وثيقاً بالدين كالتصوير الزيتي والنحت والعمارة وفي هذه العصور كان الفن أيضاً عرضة للتأثير فسادت صور الموضوعات المقدسة الإنجيلية وفي الفترات التي اختلطت فيها القواعد الدنيوية والدينية كان على الفن أن يجد له طريقة، وأصبحت العادة هي الجمع بينهما مثل إدخال صور للأشخاص الذين طلبوا رسم لوحات مقدسة في داخل الصورة المقدسة نفسها.

فيشار إلى القرن الثامن عشر عادة بأنه عصر التنوير والسببية (Age of Enlightenment and Reasons)، معالمه الرئيسية هي الاهتمام بالعالم الذي يحيط بنا وبحياتنا، ولقد كان العلم هو الثمرة الأولى لهذه الاتجاهات الجديدة بدلاً عن السحر وقوى ما فوق الطبيعة، ومع الإصلاح وبعده وعندما أصبحت الرابطة بين الفنون والكنائس ضعيفة لم تعد المناظر المقدسة هي الموضوعات الرئيسية للرسامين والنحاتين وأصبحت أفكارهم عن الحياة والموت هي مصدر الموضوعات التي كان ينفذها الرسامون والنحاتون المعاصرون فبدأت صورهم وصور أصدقائهم تملأ قاعات العروش الأوربية والقصور.

وفى الوقت نفسه كان ظهور واختفاء الفلسفات البديلة والأفكار يأخذ نصيباً فى تحديد عقلية الفنانين وطرز أعمالهم فالكلاسيكية والواقعية والرومانسية تواجدت معاً على الرغم من أنه فى بعض الدول أصبحت الميول نحو الواقعية أكثر شيوعاً فى فن التصوير الزيتى خلال القرن السابع عشر بينما لم يحدث ذلك فى دول أخرى حتى بعد عام (١٨٠٠).

فأصبح الرسامون الذين كرسوا حياتهم حتى ذلك الوقت لتمثيل الطبيعة والأشخاص فى أعمالهم يفكرون بأن الأمر يستحق رسم المناظر فى الحياة اليومية وأصبح التصوير الزيتى ديمقراطياً وأصبح الوقت ملائماً لفن آخر أن يدخل حيز الوجود، فناً ديمقراطياً هو فن التصوير الضوئى.

ظهرت الفوتوغرافيا فاستطاعت نقل الطبيعة بأمانة فائقة فقليل أنها تحقق دقة رياضية هائلة فتظهر ما خفى من الأشياء وبذلك ستعود بالنفع على العلم والفن على السواء.

والمتحمسون للفوتوغرافيا كانوا من أنصار الواقعية فى الفن وإن كانوا قد أساءوا إلى هذا الفن عندما نسوا حرية الفنان فى تشكيل مادته الفنية أو بناء عمله الفنى على أساس رؤياه الفنية وغلب طابع العلم الكثير من الأحكام التى تحمست للفوتوغرافيا عندما ظهرت حتى أن العالم الشهير "داروين" قال (١٨٧٢): "أنه يفضل الفوتوغرافيا عن اللوحات المرسومة لأنه يرى أن الحقيقة أجدر بالاحتراف من الجمال"^(١)، إلا أن آراء الواقعيين من فنانين قد قوبلت باعتراض شديد حتى عند الفوتوغرافيين أنفسهم الذين اعتبروا أنفسهم قادرين على إعادة تشكيل الطبيعة والواقع وليس مجرد نقله بأمانة ومن ثم حاكوا التصوير الزيتى التقليدى ورأينا فوتوغرافى يدعى (Alfred Stiegliz) الفرد استيجلز يقدم أعمال تشبه لوحات الحركة التصويرية القصصية (Pictorialists) مثل لوحة (The Terminal-محطة الإقلاع، ١٨٩٢).

وبناء على طلب الجماهير بالغ المصورون الفوتوغرافيون فى تقديم صور فوتوغرافية رومانتيكية تهز المشاعر فى موضوعات ألوانها واستجاباتها للغرائز البعيدة عن الفن، وهكذا صححت الفوتوغرافيا آراء المفكرين فقالوا أنها مصدر روحى للفنانين المصورين فهى بمثابة "قاموس" للطبيعة يستطيع الفنان أن يرجع إليه لى تعرفهم بما خفى عليهم من أسرار ومن ناحية أخرى قالوا إن الفوتوغرافيا تغيد الفنان مثل الأدب والتصوير إذا استطاع استغلال إمكاناتها فى خدمة قريحته الفنية ويتحقق ذلك عن طريق صور عديدة التقطت فى زوايا لا تخطر على البال أو التصوير بكاميرا ذات سرعة عالية أو تكبير أو تصغير (لأبعاد حقيقية)^(١).

(١) د. أحمد جدى محمود، (ما وراء الفن)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ١٩٩٣، ص ١٢٦.

(١) د. أحمد جدى محمود، المرجع السابق، ص ١٢٦.

وبما أن سمة مدارس الفن التشكيلي الحديث تقوم على أساس بصرى واحد وهو عدم نقل المرنثيات كيفما هي ولكن نقلها من خلال فكرة معينة فالتأثيرية تسجل التأثير اللحظى للضوء مما أدى إلى تغير فى الملامس والأشكال البصرية المرنثية وكذلك التكعيبية التى حطمت الشكل البصرى ثم أعادت بناءه وتركيبه وفقاً لإحساس الفنان المبدع وهكذا كانت السريالية التى رأت أولوية الحلم بالتسجيل عن الواقع فنحت بالأشكال البصرية منحاً ميثافيزيقياً ثم جاءت التجريدية التى نفت الشكل البصرى المؤلف وتعاملت مع الخطوط والألوان بشكلها المجرد.

هذه هى سمة الفن التشكيلي الحديث، فماذا عن الفوتوغرافيا التى هى إعادة تسجيل للواقع ويمكنها التحكم فى الرؤية البصرية للأشكال؟؟.

هل يمكن الاعتراف بها كفن، نعم بل إنها يمكن أن تقوم بالتأثير عليه، فنرى منذ بداية القرن أنها ألهمت الفنانين أنصار الفن التجريدي وأطلعتهم على خصائص الموضوعات بعيدة عن المرنثيات الظاهرية، ومن الأسماء الرائدة فى هذا المجال ماهولى ناجى (Moholy Nagy) الذى رأى أن الفوتوغرافيا أداة مثالية للتعبير عن الرؤى واستعمل المواد الفوتوغرافية بحيث يبرز توزيع الإضاءة على النحو الفنى باستعمال اللونين الأبيض والأسود وبذلك استطاع الحصول على صورة مجردة بدلاً من الصور التسجيلية التى رآها غير جذيرة بالانتساب للفن، وهنا نرى أن الفنان إذا حاول تصوير موضوع ما فإنه قادر على التعبير بالصورة الفوتوغرافية بالمعانى التى تجول بخاطره، فهو يلتقط الصورة فى اللحظات التى يراها معبرة اعظم تعبیر عن خصائص الموضوع المصور ويختار زوايا التصوير لا من وجهة نظر جمالية فحسب ولكن من ناحية قدرتها على التعبير عن خصائص الشخصية وملامحها المميزة. وهكذا يمكن القول أن هؤلاء الرواد العظام اثبتوا أن استعمال أداة آلية مثل الفوتوغرافيا لا تحول دون إنتاج فن حقيقى والعبرة تكمن فى أسلوب استعمال هذه الآلة وتوجيهها الوجهة الصحيحة.

الدراسات السابقة:

أن الدراسات التى وقفت عليها لدراسة الفوتوغرافيا الفنية دراسات محدودة

وهى:-

-رسالة للحصول على درجة ماجستير للدارس (شاكر عبد الحميد سليمان) تحت عنوان "العملية الإبداعية فى فن التصوير" مقدمه لكلية الفنون الجميلة بالقاهرة، جامعه حلوان، ١٩٧٧ .

وقد استخلص من بحثه أن عملية الإبداع فى فن التصوير عملية ذات بعدين الأول ذاتى خاص بالفنان والثانى خاص بالمجتمع كما أن عملية الإبداع فى جوهرها هى عملية تنظيمية أساسا تهدف إلى تقديم نسق جديد من الفهم التشكيلي لمحتوي

معطي من المعلومات، كما أن دراسته لم تذكر بأى شكل من الأشكال التصوير الفوتوغرافى.

-رسالة للحصول على درجة الماجستير للدارس /عاطف محمد نجيب المطيعى المعيد بقسم التصوير الفوتوغرافى و السينما و التلفزيون تحت عنوان "أساليب استخدام المؤثرات الخاصة للمعمل الفوتوغرافى لإنتاج صور فوتوغرافية"، ١٩٨٥.

ولم تشمل هذه الدراسة على أساليب التصوير والمرشحات الضوئية والتعريضات المتعددة بل كانت قاصرة على المعمل الفوتوغرافى وأساليبه التقليدية. -سمير سعد الدين على: رسالة دكتوراه غير منشورة بعنوان "الاتجاهات الفنية فى التصوير الضوئى وتأثيرها بمذهب الفن التشكلى"، أكاديمية الفنون المعهد العالى للسينما قسم التصوير لعام ١٩٨٥.

وكانت أهم نتائج هذا البحث هو تعريف التصوير الضوئى على أنه فن يحتاج إلى تحقيق و توصيف وهو يتجه إلى مذاهب فنية خاصة به قد تتفق أو تختلف مع مذاهب التصوير الزيتى وقام بتقسيم التصوير الضوئى كالفنون التشكيلية الأخرى فتقسم إلى ثلاث اتجاهات رئيسية وربطها بالطبيعة:

-اتجاه تبدو فيه الطبيعة بعناصرها دون تحريف.

-اتجاه تتمثل فيه الطبيعة دون محاكاة.

-اتجاه يقوم على التشكيل و البحث بعيدا عن المحاكاة.

وفى هذه الدراسة استعرض د.سمير سعد الدين إمكانيات الصورة الضوئية لتلبية الاتجاهات الفنية التى تغطى كافة مذاهب الفن من التصوير الواقعى والتصوير الواقعى المحور والتصوير غير الواقعى وهو تقسيما خاصا بالفنون البصرية قائما على الشكل و محاكاة الطبيعة عموما و لم ينظر البحث لمدارس فوتوغرافية سواء خاصة بالتصوير الضوئى أو مدرسة عامة فى الفن كالتأثيرية وغيرها .

ومن هذه الدراسات نرى أن إحداها تتعلق بالإبداع فى التصوير الزيتى والأخرى بالصورة الفوتوغرافية الفنية عن طريق استخدام المعمل الفوتوغرافى لإنتاج الصورة فقط والثالثة نظرت لثلاث مدارس يشتمل عليهم الفن البصرى عموما وبذلك لم يتطرق أى منهم لمدارس الفوتوغرافيا الفنية ورواد وتابعى تلك المدارس.

ويوضح لنا كذلك ندرة البحوث العلمية العربية التى تناولت علاقة التصوير الفوتوغرافى بالفن التشكلى أو صنفت ووثقت لمدارس الفوتوغرافية التشكيلية.

مشكلة البحث:

إن مشاهدة الصور الضوئية اليوم أصبح جزءاً أساسياً من أعمالنا اليومية وشملت الصور جميع مجالات حياتنا وممارستنا الإعلامية والإعلانية والتعليمية والتنقيفية، وأصبح الاهتمام بالصورة وعلومها شغلاً شاغلاً للعالم أجمع . وصار لزاماً علينا دارسى الفنون التطبيقية بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون أن نوجه أنفسنا لحل المشكلات التي تواجه الصورة الفوتوغرافية ومفاهيمها في مجتمعنا.. ولا ننسى من خلال دراسة الاستخدامات المختلفة للصورة في مجالات العلوم والطب والصحافة أن الصورة أداة الاتصال البصرى الأولى وهى مسئولة عن تحقيق الارتقاء والارتفاع بمستوى التفوق البصرى العام لدى المجتمع كإحدى صنوف الفن التشكيلى المعاصر.. وعلى ذلك يمكننا حصر مشكلات البحث فى النقاط الآتية:

-تحديد العلاقة بين كل من المدارس الفنية الفوتوغرافية ومدارس الفن التشكيلى المختلفة أى تحديد العلاقة بين السمات التشكيلية الفوتوغرافية وانتماءاتها للمدارس التشكيلية المتعددة.

-الوقوف على أساليب استخدام آليات التصوير الفوتوغرافى وأساليبه فى إجراء المؤثرات البصرية للأشكال والموضوعات المصورة بما يوافق المتطلبات التشكيلية للفنان الفوتوغرافى فى إخراج أعماله الفنية.

-ندرة الدراسات والبحوث فى جمهورية مصر العربية التى تربط بين الفوتوغرافيا الفنية والمدارس المختلفة للفنون التشكيلية الأخرى ، رغم أهميتها .

هدف البحث:

تهدف الدراسة إلى وضع توصيف للمدارس الفنية الفوتوغرافية الموجودة بالعالم ،كما يهدف البحث إلى إثبات أن الصور الفوتوغرافية تتمتع بخصائص العمل الفنى من وجهة النظر والابتكار والتجربة الشعورية بالاضافة لإنتاج لوحات يمكن تحديد انتماءاتها للمدارس الفنية التشكيلية المتعددة.

وذلك من خلال دراسة تقنيات التصوير الفوتوغرافى ومعالجاته التقليدية.

حدود البحث:

انحصرت حدود البحث فى دراسة تقنيات التصوير الفوتوغرافى ومعالجاته التقليدية كم صنف مدارس الفوتوغرافيا الفنية منذ بداية ظهور الفوتوغرافيا حتى سبعينات القرن العشرين ولم تتطرق للمعالجات بالحاسب الآلى أو التقنيات التى تستخدم التصوير الرقمى.

منهج البحث:

سوف يسلك الباحث المنهج التاريخي فيتطرق إلى دراسة الفن ومعناه وتصنيفاته المتنوعة عبر العصور القديمة والمتوسطة والحديثة ثم يتناول مدارس الفن

الحديث واهم سمات هذه المدارس كما يتناول تاريخ الفوتو غرافيا بدءا من ظهورها حتى انتشار التصوير الملون.

ومن خلال المنهج الوصفي يقوم الدارس بوصف الممارسات القائمة لأسس التصميم للصورة الفوتو غرافية التشكيلية وتقنيات إنتاجها المتعددة. هذا بالإضافة إلى إبراز العلاقة بين مدارس الفوتو غرافيا الفنية ومدارس الفن الحديث .

ثم يقوم بعمل النماذج التطبيقية التي تؤكد على أن الفوتو غرافيا فن تشكيلي قائم بذاته له سماته الخاصة التي تتيح للفنان إمكانية الإبداع والابتكار .

فروض البحث:

صيغت فروض البحث على شكل التساؤلات الآتية:

- ما هو معنى الفن ومفهومه في العصر الحديث؟
- ما هو موقع التصوير الفوتو غرافى من تصنيف الفنون عند فلاسفة علم الجمال؟
- ما هى ملامح التشكيل البصرى فى مدارس الفن الحديث و مذاهبه؟
- ما هى السمات والخصائص المميزة للفوتو غرافيا الفنية؟
- كيف يمكن للفنان الفوتو غرافى استخدام تقنيات الفوتو غرافيا واليات إنتاجها لعمل لوحات فوتو غرافية تشكيلية؟
- كيف أثر ظهور الفوتو غرافيا فى الفن التشكيلي الحديث ، وكيف تفاعلا معا فى القرون التاسع عشر و القرن العشرون؟
- ومن خلال ممارسه هذه الفروض سوف يصل الباحث إلى تحديد ما هو إيجابي و سلبي على العمل الفوتو غرافى التشكيلي.
- ولحل مشكلة البحث وتحقيق أهدافه فقد قسمت الرسالة إلى ثلاث محاور خلال عشر فصول:

المحور الأول يقوم بدراسة الفن تحت عنوان "الفن ونظرياته ومدارسه" ذلك من خلال فصلان:

الفصل الأول وعنوانه "الفن وفلسفه علم الجمال" وتناول هذا الفصل دراسة تطور مفهوم الفن من الصنعة إلى الفن للفن ومن الطبيعي إلى التجريبي عبر السنوات، وقد عرف ماهية الفن والآراء المختلفة حول معني الفن منذ العصور القديمة والمتوسطة إلى العصر الحديث. ثم نعرض التطور التاريخي لفكرة الجمال إلى أن أصبح علما علي يد الفيلسوف بومارتن وأصبح له قواعد وأسس التي قد يتفق عليها الفلاسفة أو يختلفون فيها، وذلك منذ أن كتب كلا من أفلاطون وأرسطو عن الجمال والحق والخير وتطور فكرة الجمال في العصور الوسطي وازدهار المجتمع الأوروبي

ثم اضمحلاله وأثر ذلك علي كل من الفن وفكرة الجمال حتى يصل إلي العصور الحديثة، وبدأ تكون وترسيخ الأفكار عن علم جديد هو علم الجمال.

ثم انتقل إلي الفصل الثاني والذي عنوانه: "مدارس الفن الحديث" منذ نشأته الأولى في القرن الثامن عشر بالتحديد في نهايته وبداية القرن التاسع عشر وهي الفترة التي ظهرت وتبلورت فيه الفوتوغرافيا وأثرت وتأثرت بالفن، كما تناول الفصل لمفهوم الجديد للفن في العصر الحديث وذلك من خلال استعراض مدارس الفن في نهاية القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر من الرمانتيكية والتأثيرية، ثم ننتقل إلي القرن العشرين من حركات وحشية وتكعيبية ومستقبلية ونهاية السريالية.

وفي المحور الثاني انطلق بالبحث إلي محور جديد من محاور الدراسة والذي عنوانه: "الفوتوغرافيا تاريخ وتصميم وتكنولوجيا" وفيه أقوم بدراسة ماهية الفوتوغرافيا كوسيط يجب أن يملك فيها الفوتوغرافي أدواته وقد رأي الدارس أنه من الأهمية أن يتم سرد جزء بسيط عن تاريخ الفوتوغرافيا لما لها من أهمية في تغيير الأدوات والأفكار وبالتالي الموضوعات المصورة في الفوتوغرافيا والتي كان لها جل الأثر علي الفن بشكل عام وعلي فن الرسم الزيتي بشكل أكبر بل علي فن الصورة الفوتوغرافية بشكل خاص.

وبدأ الفصل الثالث الذي عنوانه: "تاريخ الفوتوغرافيا"، وهو دراسة تاريخية منذ نشأت فكرة حجرة الكاميرا المظلمة وحتى إنتاج الصورة الفوتوغرافية الملونة ثم ننتقل في الفصل الرابع الذي عنوانه: "أساسيات تصميم الصورة الفوتوغرافية التشكيلية" فتناول عناصر التصميم والتي هي معبرة عن روح الوسيط الفوتوغرافي المستخدم فيتكون لدي الفوتوغرافي من الأفكار والموضوعات التي تناولها في تصميمه فرصدها وصاغها في شكلها الفوتوغرافي، وبدأت عناصر التصميم من خط وشكل وكتلة وفراغ وضوء وظل ولون وملمس ثم انتقل إلي لغة التصميم التي تتكامل فيها عناصر التصميم، فكان البحث عن الإيقاع والاتزان والوحدة والتناسب والسيادة والفكرة والحركة كفن بشكل عام وكصورة فوتوغرافية بشكل خاص.

وبعدما انتقل للفصل الخامس الذي عنوانه: "تقنيات إنتاج الصورة الفوتوغرافية التشكيلية" الذي أتناول فيه تكنولوجيا الوسيط الفوتوغرافي ودورها في التحكم في الصورة الفوتوغرافية وتحقيق الاتزان في الشكل والتحكم في ملامس الموضوعات المصورة واستخدام الخامات الفوتوغرافية لإنتاج صور الفوتوجرام داخل المعمل الفوتوغرافي وكذلك استخدام الأقنعة الحاجبة علي الورق الحساس أثناء تعريضه لإضاءة العديد من الملامس علي الموضوعات المصورة، كما تناول الفصل دراسة المنظور كقيمة تشكيلية في اللوحة الفوتوغرافية، وإمكانية التحكم فيه من خلال الأبعاد

البؤرية للعدسات ودراسة أثر المسافة بين العدسة الموضوع المصور ودراسة الحجم النسبي للموضوعات المصورة وكذلك دراسة تقنيات تصوير الأجسام الصغيرة والمتناهية في الدقة في عمل الفوتوغرافيا التشكيلية باستخدام تقنيات التصوير المجهرية ثم أساليب التحكم في تباين الدرجات اللونية، ثم يتناول الفصل أيضا دراسة الإضاءة لتحقيق الأغراض الدرامية بالصورة الفوتوغرافية عن طريق توزيع الإضاءة الصناعية داخل الاستوديو.

ثم انتقل إلى المحور الثالث للدراسة بعنوان: "بين الفوتوغرافيا الفنية ومدارس الفن التشكيلي الحديث" ويعرض المدارس الفوتوغرافية الفنية تأثيرها وتأثرها علي تطور الفن،

فكان الفصل السادس الذي عنوانه "تأثير الفوتوغرافيا علي تطور الفن" ويتناول تأثير الفوتوغرافيا منذ ظهورها في تاريخ الفن وتأثير هذه التكنولوجيا علي مسار الفن ومفهومه ثم ظهور الجمعية الملكية الفوتوغرافية والتي انبثقت من خلال الأكاديمية الفنية للرسم الزيتي وتطور العلاقة فيما بين الفوتوغرافيا وأكاديمية التصوير الزيتي بفرنسا إلي أن أصبحت الفوتوغرافيا أحد الرموز التي تحدثت الأكاديمية الفنية إلي أن رأت الأكاديمية الإمكانيات الفنية للفوتوغرافيا فخطت خطوة تجاهها، ومع بداية عصور الآلة والذي ظهر معه وتطور الاعتراض علي آلية الفوتوغرافيا ومدي علاقة الفوتوغرافيا بالفن التقليدي ومنتقل منه إلي التطورات الفوتوغرافية التي ساعدت علي تغير شكل الفن عموما وشكل الفن الفوتوغرافي خاصة ومنتهي إلي عرض المعني العام للأساليب الفوتوغرافية وتطورها مع فكر وتجارب المجموعات أو الأفراد منفصلين مع عرض لكيفية دراسة الصورة الفوتوغرافية.

ثم انتقل بعد ذلك إلي الفصل السابع الذي عنوانه: "الفوتوغرافيا التشكيلية في القرن التاسع عشر" ويتناول هذا الفصل دراسة الفنية التي ظهرت في القرن التاسع عشر منذ ظهور الفوتوغرافيا في ظل شكل فن القرن التاسع عشر والنزعات الفوتوغرافية في القرن التاسع عشر وعرض موجز عن الفنانين الفوتوغرافيين في بداية الفوتوغرافيا أمثال دافيد هيل، أوكتافيوس ، وجوليا مارجريت كامرون ، ووليام ليك ريس وغيرهم

ثم نبدأ في أوائل المدارس الفوتوغرافية الفنية وهي فوتوغرافيا الفن الرفيع والذي نبع من فكرة مدي فنية الصورة الفوتوغرافيا فكانت أكثر المدارس المقلدة للفن التشكيلي للرسم الزيتي فنعرض خلاله لاستخدام التفاصيل والمجاز في هذا الفن وموضوعاته وتأثير فكر حركة ما قبل رافائيل علي الفن الفوتوغرافي وتقنيات الفوتوغرافيا الفنية في هذه المدرسة ثم عرض لرواد الفوتوغرافيا الفن الرفيع من وليام

ليك برايس، وأسكار ريجلاندر، وهنري بيتش روبنسون، وجوليا مارجريت كاميرون، وفريد هولاند داي مع عرض لبعض أعمالهم،

ثم أنتقل لمرحلة أخرى وهي مدرسة التصوير البيكتوريالي القصصي والعوامل المؤثرة في هذا المذهب ثم التقنيات الفوتوغرافية المستخدمة من ورق البلاتينيوم والطباعة الكربونية والصبغات الزيتية والبرومويل والتي ساعدت في تغيير شكل الأعمال الفنية الفوتوغرافية عموما وشكل الفن البيكتوريالي الفوتوغرافي خصوصا ،

ثم عرض للحركات الانفصالية التي ثارت علي شكل الفن الفوتوغرافي والتي كانت أحد أشكال الحركات الانفصالية الفنية العالمية في شكل رابطة الحلقة المتصلة ثم الطريق إلي الانطباعية الفوتوغرافية (التأثيرية) والتي تقلد الفن التأثري الزيتي ثم عرض للانطباعيين في رابطة الحلقة المتصلة من جورج دافيسون، والكسندر كاييلي وروبرت ديماشي وطريقهم إلي الانطباعية ثم عرض لأهم الانطباعيين وهو هنري بيتش أمرسون وهو ابن الفنان هنري بيتش روبنسون.

ثم انتقل إلي الفصل الثامن وعنوانه: "الفوتوغرافية التشكيلية في القرن العشرين" ويعرض الفن الفوتوغرافي بداية من الحركة الانفصالية والتي كانت قد بدأت في الظهور منذ تسعينات القرن التاسع عشر إلي أنها قد تأسست رسميا عام ١٩٠٢ تحت أهداف وشكل عام للحركة عرض لأعضاء مجلس هذه الحركة والفريد شتيجليتز وتأثيره وريادته للحركة، وعرض لمدي تأثير فناني الحركة الانطباعية بالحركة الانفصالية الفوتوغرافية ونهاية لحركة الانفصاليين وبداية الفوتوغرافيا الصريحة التي آمنت بمدي الشكل الفني الذي تعرضه الفوتوغرافيا من خلال الأدوات الفوتوغرافية والدقة والصورة الحادة لها وردود أفعال هذا الشكل من الفن وتأثير الفن عليه ثم التقنيات الفوتوغرافية المستخدمة لعمل صور هذا المذهب وأهم هذه التقنيات وهي نظام المنطقة الذي أبدعه انسل آدم ثم عرض لأحد رواد الحركة وهو باول ستراند ،

ثم عرض لمدرسة الموضوعية الجديدة في الفوتوغرافيا ومدرسة الفتحة ٦٤ وتأثير الفوتوغرافيا الصريحة علي شكل الفوتوغرافيا الفنية في شكل أعمال رالف جيبسون، وإدوارد ويستون، إموجين كينيجهام، إنسل آدم ،

ثم انتقل إلي الفوتوغرافيا الملونة والتي كانت قد رسخت دعائمها في القرن العشرين وطريقة الاوتوكروم كتقنية مساعدة لعمل صورة فوتوغرافية فنية وظهور الحركة الديناميكية في الفوتوغرافيا والتي تأثرت بالفن الحديث في ذلك الوقت ثم عرض للحركة المستقبلية والدوامية أو الدائرية في الفوتوغرافيا كمذهب للحركة الديناميكية ثم عرض لأفكار فرانسيس بيكون الدوامية ورواد هذه الحركة من أندي إيرل وايرك ستالر وارنست هاس وجون ستار وفرانيسكو هيدالجو وغيرهم

ثم انتقل للحركة الإنشائية والتجريد في الفوتوغرافيا ثم عملية مزج الوسائط من فوتوغرافية ورسم زيتي وغيرها في أعمال ماري مار ثم تأثير الفن علي الحركة الإنشائية والتجريدية الفوتوغرافية في أعمال كريستيان شاد ومان راي ، ثم مدرسة الباوهاوس الفنية وتأثيرها علي الفوتوغرافيا في أعمال لازلو ماهولي ناجي،

ثم عرض لرواد الحركة الإنشائية والتجريدية في الفوتوغرافيا في أعمال رالف جيبسون ورينيه يوريه وفرنسوا فونتانا وكريستيان فوجت وأرون سيسكند أندريه كرتز وغيرهم ،

ثم انتقل إلي الحركة المجازية والرمزية في الفوتوغرافيا وكيفية استخدام الرموز في الصورة الفوتوغرافية المجازية وعرض فكرة التكافؤ كأحد أشكال الرمزية الفوتوغرافية في أعمال مينور وايت وبعض الرواد أمثال وين ميتشل ، ثم انتهي بالحركة السريالية في الفوتوغرافيا والتقنيات المستخدمة لإنتاج صورة فوتوغرافية سريالية ورواد هذه الحركة من جري اليسان، وبول دي نويجر، وسام هاسكنس، وبوب كارلوس كلارك.

وبذلك نجد أن الفوتوغرافيا كفن قد أثرت وتأثرت بالفن التشكيلي خاصة فن الرسم الزيتي منذ بداية ظهور الفوتوغرافيا والاعتراف بها تشكلا فني فكانت كأشكال الفن التشكيلي المرئي الأخرى متأثرة بالتطورات الاجتماعية والفلسفية في المجتمع المحلي والدولي فأضحت أحد بل من أهم الوسائط التي نقلت هذا الشكل من التطورات في الأفكار.

والله ولي التوفيق.

الفصل الأول

"الفن وفلسفة علم الجمال"

١- الفن وفلسفة علم الجمال:

الفن خيال صرف والفنان غير مطالب بوضع أو إصدار أحكام منطقية أو حتى نقل الواقع كما هو ، فالفن يعيد تشكيل الأشياء ويبدع ما هو جديد وهذه هي غايته الأساسية ، فأهم جانب من جوانب التجربة الفنية هو التلقائية المنبعثة من انفعال صادق والتعبير عما في وجدان وأعماق وانفعالات الفنان.

لا يكرر الفنان أى انفعال فنى مرتين ولا يرجع هذا إلى اختلاف الحالة النفسية فقط بل يرجع إلى اختلاف الحيوية والمنظور والمشاعر الساكنة فى وجدان الفنان والتي لا تعرف الاستقرار فهى مشاعر إستاطيقية تحرك يده فى كل مرة تحرك مختلف ، وبذلك يتشكل العمل الفنى فى تشكيلات متنوعة مقدماً عالماً جديداً لم يره أحد من قبل ويصح أن يقال أنه تفسير جديد للواقع^(١).

١-١-١- الفن:

عندما نتحدث عن الفنون فإننا عادة ما نعنى بها مجموع المهارات البشرية على اختلاف ألوانها فهناك فنون نافعة وتطبيقية وجميلة ورمزية... الخ، إلا أننا دائماً ما نجد أنفسنا عاجزين عن التمييز بين كل هذه الفنون والفرقة فيما بينها ، فقد تدخل الموسيقى والأدب ضمن الفنون الجميلة بينما يقصرها البعض الآخر على الفنون المرئية كالتمثيل الزيتي والنحت ، بل لقد اتسعت دائرة الفن في القرن العشرين حتى شملت مهارات بشرية متباينة كالألعاب الرياضية وصناعة الخزف وتصنيف الشعر وإقامة المعارض وإعدادها وغيرها^(٢) ، ويلاحظ أن الفن كان من أوائل التصنيفات التي عرفها الإنسان فلقد رسم قبل أن يكتب ومارس الفن قبل أن يعرف العلم والفلسفة والدين بالمعنى الواعي^(٣).

ويمكن بدايةً تعريف الفن بشكل مبسط على أنه ما يجلب المتعة وهذا يدفعنا إلى الاعتراف بأن الأكل واستنشاق الروائح الذكية ومختلف الأحاسيس الأخرى تعتبر فناً، وإزالة الغموض الذي يحيط بكلمة فن ينبغي بحث تاريخها ومعناها الإستاطيقى^(٤) ، فالفن خيال صرف والفنان غير مطالب بوضع أو إصدار أحكام منطقية أو حتى نقل الواقع كما هو ، فالفن يعيد تشكيل الأشياء ويخلق ما هو جديد وهذه هي غايته الأساسية فأهم جانب في التجربة الفنية هو

(١) د. أحمد جدي محمود ، ما وراء الفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.

(٢) د. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، بدون تاريخ، ص ٧-٨.

(٣) د. أحمد جدي محمود ، مرجع سابق، ص ٤.

(٤) هربوت ريد ، معنى الفن ، ترجمة: سامى خشبة، مراجعة: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، ١٩٩٨، ص ١١.

التلقائية المنبعثة من انفعال صادق والتعبير عما في وجدان وأعماق وانفعالات الفنان ،بل والبعض يغالي في تقديره لدور التعبير ويقول أن التجربة الفنية (تعبير) ،إلا أننا لا يمكن أن نقف عند هذا المفهوم ،فلاكتمال هذا الرأي يجب ألا نغفل معه عنصر التجربة الفنية بمعنى تجسيم المشاعر والانفعالات في صورة مرئية أو مسموعة حتى يتسنى للمشاهدين رؤيتها وتذوقها ،ولعل من يعتبرون الفن تعبيراً خالصاً يخشون عليه من انتزاع الكثير من ملامحه النقية الصادقة عن طريق معاني العلم المجردة ،فالعلم وهو من المقومات الهامة في عملية التجسيم للفن قد اتسم بحرصه على تحويل الواقع الفني إلى صيغ متكررة تناسب أدواته التكنولوجية التي لا تعترف بالفروق بين انفعال فني وآخر ،بينما الفنان الحق لا يكرر أي انفعال فني مرتين وذلك يرجع إلى اختلاف الحيوية والمنظور والمشاعر الساكنة في وجدان الفنان والتي لا تعرف الاستقرار فهي مشاعر إستاطيقية تحرك يده في كل مرة تحرك مختلف ،وبذلك يتم تشكيل العمل الفني على أنحاء متنوعة ومتغيرة بحيث يتم تقديم عالماً جديداً لم يره أحد من قبل ويصح أن يقال أنه تفسير جديد للواقع^(١).

١-١-١ مفهوم الفن في العصور القديمة:

إذا رجعنا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة فن فهي (Techné) باليونانية و(Ars) باللاتينية بمعنى أن هذه الكلمة تعني شيئاً مختلفاً على ما نألفه الآن، فكانت تعنى النشاط الصناعي النافع بصفة عامة^(٢)، بل ولم يكن لفظ فنون عند اليونانيين قاصراً على الشعر والنحت والموسيقى وغيرها من الفنون الجميلة بل كان يشمل أيضاً الكثير من الصناعات المهنية كالنجارة والحدادة والبناء وغيرها من مظاهر الإنتاج الصناعي، فقد قسم أرسطو المعارف البشرية إلى معارف نظرية ومعارف عملية وأخرى فنية فلا خلط لديه بين المعرفة والفن ولقد فهم العرب الفن أيضاً بهذه الطريقة فلقد فرقوا بين الطبيعة والصناعة^(٣).

وبالعودة إلى العصر اليوناني نجد في البداية أن الفلاسفة اليونانيون هم أصحاب فكرة الصناعة (الفن هو النشاط الصناعي النافع) وهي مدرسة بدأت بسقراط وانتهت بأرسطو ، وبمجرد أن وضعت المدرسة السقراطية الخطوط الأساسية لنظرية الصناعة انسأقت إلى البحث عن أمثلة للصناعة في كل المواضيع المناسبة وغير

(١) د. أحمد حدي محمود ،مرجع سابق.

(٢) د. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع ،الطبعة الثانية ،١٩٨٣.

(٣) د. زكريا إبراهيم ،مشكلات الفلسفة (٣) (مشكلة الفن) ،مكتبة مصر، القاهرة، بدون تاريخ.

المناسبة، ويؤكد روبين كولنجوود على أن هذه النظرية التقنية في الفن ليست مقصورة على القدامى، فهي تمثل الطريقة التي يتبعها أغلب البشر عند تكبيرهم في الفن وعلى الأخص الاقتصاديون والنفسانيون ولكن هذه النظرية ما هي إلا نظرية خاطئة للفن فلا يجب أن يكون للصنعة أن تتوقف مع الفن ولا يهتم في الفن أوجه النفع التي يتوقع أن يمنحها الفنان لجمهوره المتذوقين ولا ردود الأفعال تجاه الفن الذي يعرضه^(١).

١-٢- مفهوم الفن في العصور الوسطى من ٣٩٥ م:

اصطلح على أن تكون العصور الوسطى هي تلك الحقبة الممتدة بين العصور القديمة والتي يرى المؤرخون أن معظم معالمها انتهت تقريباً في نهاية القرن الرابع الميلادي حيث برزت ظواهر أخرى واشتدت وغلبت على الناس والزمان حتى أصبحت طابعاً واضحاً لها، بل لقد ظلت تلك الظواهر والمميزات حية قوية ما لا يقل عن عشرة قرون إلى أن انبثقت أحوال أخرى في فكر الإنسانية وطريقة معيشتهم و أسلوب تصرفاتهم في معالجتهم لشئون الفنون والأدب والتجارة والاجتماع حتى أصبح واضحاً ظهور عصر جديد في تاريخ الإنسانية عصر ثقافة وحضارة من نوع جديد اصطلاح على تسميته بعصر النهضة^(٢).

وإذا نظرنا إلى الصين فنجد أن الفترة من القرن الثالث إلى بداية الخامس قد شهدت تطوراً حضارياً انعكس على تقدم الفلسفة والرسم والأشعار ومختلف أنواع الفنون.

ويرى الفيلسوف فيري كونفوشيوس أن الفن يقدم للإنسان الفرح والمتعة بالإضافة إلى أهميته في مجال تربية الأخلاق، كما أن له دور في المعرفة فهو يوسع إدراك الإنسان للحياة، فالشعر والغناء يلهمان الإنسان ويحميانه من تكرار أخطاء الغير ويعلمانه كيف يقاوم السياسة الخاطئة ويستتير بهما في سلوكه^(٣).

كما وضع الفيلسوف سي- في بعض المبادئ التي قامت عليها نظرية الرسم الصيني في العصور الوسطى والمتمثلة فيما يلي:

-تعبير المحتوى عن ظواهر الحياة.

-الرسم هو رسالة للفرشاة.

(١) روبين كولنجوود، مبادئ الفن، ترجمة د. أحمد حمدي محمود، مراجعة على أيدي الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

(٢) سانت موس، (ميلاد العصور الوسطى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون تاريخ، ص ٧٠٦.

(٣) د. أنصاف الرضى، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، دار الفكر، عمان - الأردن، طبعة ١٩٩٥.

- تطابق الصورة والأصل المادي.
- استعمال الألوان بحيث تعبر عن صفات الأشياء.
- تطابق ترتيب الأشياء (التكوين).
- التعبير عن أفضل الأشياء في الماضي.

وفى هذه المبادئ الست يعبر الفيلسوف سى-في عن علاقة الفن بالواقع فالفن يعبر عن ظواهر الحياة ويستمد موضوعه من الواقع.

وفى الفلسفة الهندية كثرت الاتجاهات الفنية ومنها المثالية المتأثرة بالفلسفة الدينية والروحية، ومنها البراهمانية والهندوسية - وهى تختلف عن الفلسفة الواقعية الصينية- فاستطاع الفنانون أن يدخلوا إلى أعماق الإنسان البسيط من أبناء الشعب ليعبروا عن المشاعر الإنسانية وصور الحياة اليومية وعلى هذا ظل الطابع متميزاً بالتحوير الجزئي لأشكال الأشياء.

وفى أوروبا وبعد انهيار الحضارة الرومانية لعبت الروحانية دوراً كبيراً فكانت الكنيسة تمثل إحدى هذه الإقطاعات والتي تشكل الدور الاقتصادي والسياسي والفكري، ومع تطور العصور الوسطى انتهت من على وجه الأرض الحضارة القديمة لكي يبدأ كل شيء من جديد والشيء الوحيد الذي استعير من العالم القديم هي المسيحية، فكانت الثقافة احتكاراً لرجال الكهنوت فاقترنت على كل ما يتصل بالديانة واصطبغت بالصبغة الدينية، فبات الفن تحت تأثير ديكتاتورية التنسك والخضوع للسلطة على أمل المكافأة في العالم الآخر، وقد أدى تسلط الأفكار الرهبانية المسيحية من خلال أساقفة الكنيسة إلى التناقض في الآراء الفلسفية.

أما في الحضارة العربية ومع توفر المناخ الجيد والاتصال الدائم بالحضارة السابقة والمتزامنة معهم عن طريق وسائل النقل والاتصال والتي كانت ميسرة لهم عبر المحيط الهندي إلى الهند والشرق الأقصى وشمالاً نحو حضارات فارس وبلاد الرافدين ووادي النيل وبلاد الشام بل ومع ظهور الإسلام وانتشار الدعوة الإسلامية، وحدت الأمة العربية شبة الجزيرة العربية وقضت على بلاد الفرس وكذلك السلطة البيزنطية في بلاد الشام ومصر وشمال أفريقيا، بل وتقدمت نحو الشرق فوصلت لحدود الصين وفى الغرب إلى أسبانيا وجنوب فرنسا.

ومع نهلها من الحضارات السابقة في البلاد المفتوحة أفرزت الحضارة العربية الإسلامية، وأخذ العرب ما يتلاءم وعقيدتهم ونبذوا كل ما يخالف تعاليم دينهم

فأبدعوا فناً عربياً إسلامياً راقياً، وأصبح الفن الإسلامي فناً مجرداً بعيداً عن الصورة التي كرهها العرب خشية مضاهاة الله عز وجل في مقدرته على الخلق، فقد اتجه الفنان المسلم في أسلوبه نحو التحوير والتجريد فجرد أشكاله من معاني الحياة، فقام الفن العربي على فكرة فلسفية عقائدية وهي فكرة سرمدية الله عز وجل وفناء الكائنات.

في النهاية نرى أن الدين قد أثر تأثيراً كبيراً على الفن بمعتقداته المختلفة على وجه الأرض، وأن هذه الظاهرة لم تكن في بلاد أوروبا وحدها بل ظللت الأرض كلها من مشرقها إلى مغربها وذلك بداية من ظهور المسيح وحتى بعثة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وظهور الدين الإسلامي^(١).

١-٣-١ مفهوم الفن في العصور الحديثة:

تبدأ هذه الفترة منذ القرن السادس عشر الميلادي وهي بداية التحولات في القارة الأوروبية في كافة المجالات، وتمثل هذه الفترة بداية عصر النهضة في أوروبا حيث بدأ نفوذ الكنيسة في التضاؤل نتيجة الصراعات الدينية التي ظهرت وانقسام الكنيسة على نفسها وبداية ظهور القوميات والحركات التحررية في أوروبا والتي مهدت الطريق لمعظم المذاهب الفلسفية الحديثة.

وقد استخدم اصطلاح النهضة في بعض المؤلفات ليعبر عن الفنون الجميلة وتطورها في ذلك العصر ثم وضعها في مقابل فنون العصور الوسطى، فانقسم هذا العصر إلى عصر نهضة أول وثاني وبينهما ما يسمى بعصر النهضة العظيمة وهو زمن دافنشي ورافائيل وغيرهم.

وقد كانت أوروبا وخاصة إيطاليا موطن ميلاد المبادئ الجمالية لعصور النهضة ولعبت فرنسا دوراً مماثلاً في القرن التاسع عشر، وطالبت بحرية فكرية تنتج للإنسان تطوير مواهبه، وفي العصور الحديثة نرى أن مفهوم الفن قد ارتقى وتم تحديده فبالبحث في المعاجم الإنجليزية نرى أن كلمة (فن) تعني "نشاط يهدف إلى غايات عقلية وثقافية" ولهذا السبب مازالت كليات الآداب في الجامعات الإنجليزية تحمل اسم "كلية الفنون" (Faculty of Arts)، وفي معجم (الاند) الفلسفي نسب إلى الفن معنيان أحدهما عام ويشير إلى "العمليات التي تستخدمها للوصول إلى نتيجة معينة" والآخر إستايطيقي ويرى أن الفن "كل إنتاج للجمال يتحقق في أعمال يقوم بها الموجود الواعي"، وبالمعنى الأول نجد أن الفن من جهة في مقابل العلم بوصفه

(١) د. أنصاف الربضي، مرجع سابق.

معرفة خالصة مستقلة عن سائر التطبيقات، ومن جهة أخرى في مقابل الطبيعة بوصفها قدرة فاعلة تنتج بدون وعي أو تفكير، أما المعنى الثاني فهو عملية إبداعية تنحو نحو غايات إستراتيجية.

وقد أكد سنتانا والكثير من الكتاب الآخرين على ارتباط مفهوم الجمال بالفن في العصر الحديث فالفن لديهم هو القدرة على توليد الجمال أو المهارة في استحداث متعة جمالية وأن الفنان الحق هو من يكون لديه القدرة الإستراتيجية^(١)، كما أن الفن هو إحدى وسائل الاتصال بين الناس، فكما أن الإنسان ينقل أفكاره إلى الآخرين عن طريق الكلام فإنه ينقل إلى الآخرين عواطفه عن طريق "الفن"، ومعنى هذا أن الفن لا يخرج عن كونه أداة تواصل بين الأفراد، يتحقق عن طريقها ضرب من الاتحاد العاطفي والتناغم الوجداني^(٢).

وبهذا أليس الفن هو القوى الروحية التي يملكها الإنسان، تلك القوى الخالقة التي تستطيع أن تبني عالماً بأكمله...؟ أليس الفن هو ذلك الساحر العجيب الذي يوجه العدم إلى الوجود بابتكاراته اللامادية (كالسيمفونيات والملحمة الشعرية) وأخرى مرئية (كالكتارثيات والأهرامات والمسلات) وعلى هذا فالفن هو أسلوبنا البشري في ابتكار عالم يكون غريباً عن الواقع بما لا يكون مناظراً له ولا يمكن أن نصفه بأنه مجرد تعبير عنه، وهذه الابتكارات العجيبة التي يبتكرها الفنانون تجمع بينها كلمة فن، وكل ما يجمع هذه الأشكال المتباينة هو القدرة الإبداعية والتي بمقتضاها يقدم الفنان إلى عالم الوجود إبداعات جديدة لم تكن كائنة.

١-٢- فلسفة علم الجمال وتصنيفات الفنون:

طغى التفكير المادي في عصرنا الحاضر وأصبح للعلم بمفهومه الحديث منجزات ملموسة في مجال الحياة اليومية ونفوذ لا يدانيه نفوذ، وفي الوقت نفسه خف وزن الحديث عن الروح وما تعنيه من تخليق في عوالم غير منظورة، ولم تسلم الفلسفة من الهجوم عليها من جبهات عديدة من حيث أنها في النهاية نبرة الروح أو نبضة عقل يحاول التخفف من أثقال المادة أو النظر إلى الأمور بعين مجردة، ولهذا كان للفلسفة كعلم ما يثير عند الكثير من المتخصصين شعوراً غريباً بالنفور من هذا

(١) د. زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية (٣) (مشكلة الفن)، مكتبة مصر، القاهرة، بدون تاريخ.

(٢) د. علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الطبعة المأخرة، ١٩٩٣.

التخصص الذي يُعد في نظرهم تعبيراً عن شيء مبهم وغامض فلا سبيل إلى فهمه ولا جدوى من الاشتغال به، فليس له - في اعتقادهم - نتائج عملية ملموسة. ^(١)

وقديماً قال أفلاطون: "إن الجمهور ميل للاعتقاد بأن الفلسفة عديمة النفع".

فالفيلسوف في نظرهم هو أحد الحالمين الذين يعيشون في أبراج عاجية منعزلة عن الحياة، وهذا السخط وإن دل على شيء فإنما يدل على عدم إدراك الفلسفة.

ومن الملاحظ أن الكثيرين يستخدمون في تعبيراتهم العامة كلمة (فلسفة) للتعبير عن اتجاهاتهم العامة فيقال مثلاً: "فلسفتي في الحياة أو فلسفتي في عملي"، بل ويقنع الكثيرون بهذا الاستخدام السطحي للفظ الفلسفة إما تجملاً في الحديث أو تظاهراً بالثقافة أمام الغير عن طريق استخدام كلمة مبهمة كالفلسفة.

وهذه المقدمة ليست دفاع عن الفلسفة والتفلسف ولكن هي فقط رغبة في كشف الغموض عن هذه الكلمة فالتفكير الفلسفي ليس احتكاراً على الفلاسفة أو المشتغلين بها، فالإنسان يتميز عن غيره من الكائنات بعقل وهبه الله إياه ليفكر به والتفلسف ما هو إلا استخدام هذا العقل فيرى به (الإنسان) ظواهر الكون على اختلاف أنواعها فيتصورها ويكون له فيها رأياً ثم يجتهد في معرفة أسباب وجودها وعوامل ظهورها وعلاقة حقائق الكون بظواهره وهذا هو الطريق لفهم الشيء فهماً واضحاً.

ولكل منا في حياته لحظات يكون فيلسوفاً ينظر ويتأمل ويحاول الوصول لأعماق الأمور، والفلسفة بالنسبة للإنسان أمراً لا مفر منه فهي ماثلة في مجتمع الناس في الأمثال المأثورة والصيغ الفلسفية الجارية في التصورات السياسية، وبقولنا السابق أن كل إنسان يتفلسف فليس معنى ذلك أن الكل فلاسفة بالمعنى الاصطلاحي، فالفيلسوف ليس هو ذلك الشخص الذي يبدأ فقط بالتفلسف وإنما هو الذي يستمر في مواصلة التفلسف حتى النهاية، فهو لا يكتفي بدرجة التفكير التي يمارسها المرء في حياته العملية وحاجاته الوقتية، ولكنه يفحص نتائج الفكر العادي في محاولة للبلوغ إلى وضوح تام، في حين تظل الحقيقة في التفكير العادي أمراً تقريبياً معتقداً، أي قابلاً للشك.

وقد تم تقسيم مستويات الفكر إلى ثلاثة مراتب حيث تتمثل الأولى في الفكر العادي وتتحصر في انصراف الفرد إلى تدبير أمور حياته العملية ومعالجة مشاكله اليومية، وهو لا يقف في العادة عند هذه المرحلة من الفكر وإنما يتعداها بالضرورة

(١) د. محمود جدوى والفروق، معهد للفلسفة، دار المعارف، الطبعة الرابعة، طبع، ١٩٩٢، ص ١١.

إلى المرتبة الثانية والتي يمكن أن تسميها بالفلسفة الخاصة والتي تتمثل في المعتقدات والمبادئ في مجموعها والتي ينظر الفرد من خلالها إلى الحياة والأشياء، وتتمثل أيضاً في سلوكه وتعامله مع الآخرين، ويقف الغالبية من الناس عند هذه الدرجة، أما المرتبة الثالثة فهي تتعدى هذا النطاق وفيها يحاول الفرد البحث عن تأسيس نظري لهذه المبادئ والمعتقدات بقصد الوصول لأسس ومقومات نظرية تدعمها، وفي هذه المرحلة من الفكر يصبح الإنسان فيلسوفاً باحثاً في علم الفلسفة وفيها تتميز نظريته للمشكلات الفلسفية بالطابع الكلي، فهي نظرة شاملة لا تقتنع بجزئيات الأشياء أو تبقى على سطحها.

ولكي يصل الفيلسوف إلى هدفه لابد من خلوة فكرية يبتعد فيها عن الحياة اليومية فيتمثل في ذهنه العالم الخارجي مضيفاً إليه نظرة كلية يعود بعدها مرة أخرى إلى هذا العالم لكي يصيغه من جديد وفقاً لنظريته الكلية الشاملة، وهنا يبدو للبعض أنه منعزل عن الحياة ولكن هذا الانعزال ليس حقيقياً وإنما هو محاولة جادة لتأمل هذا العالم بنظرة نقية متجردة من شوائب المادة^(١).

وبالانتقال إلى علم الجمال نجد أن هذا العلم قديم وحديث في آن واحد فهو قديم كأفكار جمالية وحديث كعلم، ففي الوقت الذي قاربت الأفكار الجمالية من اكتشاف علم الجمال -في العصور القديمة- كعلم مستقل لم يتحقق هذا الأمر لظروف تاريخية وسياسية^(٢)، إلا أن الذي لم يتحقق في السابق تم تحقيقه في القرن الثامن عشر مع بومارتن* الألماني في إطار النهوض الثقافي والفلسفي والعلمي حيث توفر للعصر من التراكم المضموني والإرهاص الشكلي ما سمح بتمييز ميدان الجمال كحقل خاص لعلم خاص له مضمونه ومادته وأدواته.

١-٢-١- فلسفة الأفكار الجمالية في العصور القديمة:

لعل خير منهج يوضح اتجاهات الفلسفة الجمالية في العصر اليوناني هو المنهج التاريخي، والذي يفسر هذه الفلسفة على ضوء تطور الظاهرة الفنية وارتباطها بالتطور التاريخي والاجتماعي والسياسي في هذا المجتمع.

(١) د. محمود حدى زقروق، المرجع السابق، بصرف.

(٢) أ. نوكي، النظريات الجمالية (كاتط، هيجل، خوجهارو)، منشورات بحسرون الطالبة لبنان، ١٩٨٥، ص ١٦ : ٢٥

* بومارتن (١٧١٤-١٧٦٢) : فيلسوف ألماني، تأثر في مطلع حياته بفلسفة ليبنتز، أصدر عدة مؤلفات أهمها كتاب "المتاهة" و "الاستطاعة" و عرض لهما نظريته الخاصة بالجمال ليعمل من علم الجمال مبحثاً فلسفياً مستقلاً

فشاهد المجتمع اليوناني (خاصة الأثيني) تطورات سياسية خطيرة فانتقل من الحياة القبلية إلى مجتمع المدينة، وفي نهاية القرن الخامس قبل الميلاد تحققت الديمقراطية وعمل بناتها على تدعيم حكمهم ببث العبقريات الفنية في شتى المجالات وخاصة العمارة والنحت والمسرح مما أحدث تغيراً في القيم الفنية والأخلاقية.

ويبدأ تاريخ التفلسف المنظم حول الفنون منذ أفلاطون فلقد أعجب بالفن المصري القديم و على قدرته على التجريد واستعمال الرموز والتقييد بالأسلوب الهندسي والقواعد الثابتة التي لا يسمح معها الفنان بحرية التغير خاصة مع سيطرت تعاليم الكهنة .

كان أهم مواطن الطراز التجريدي الهندسي للفن في أرض اليونان في المناطق الزراعية وريثة الحضارة الكريتية، وكان الفن نشاط يُمارس مختلطاً بالطقوس الدورية التي تقيمها القبيلة من أجل زيادة النسل أو للتأهب للمعركة وكان أيضاً مختلطاً بالسحر الذي اتخذته الإنسان سبيلاً للتأثير على الواقع نحو ما يرغب فيه، وكان يخضع للدين بغية استرضاء الآلهة، وكان لهذا الطابع العملي تأثير كبير على فلسفة اليونان وعلى الأخص أفلاطون، ورأى أن الجمال الأصيل هو ما نتج عن معرفة بالحق وأرشد إلى الخير، بل إن معرفة الحق لا يمكن إلا أن تكون السبيل إلى تحقيق الخير، ولم يكن هو أول من عبر بفلسفته عن هذا الاتجاه الديني الأخلاقي في الفن^(١)، بل يمكن أن نجد في الفلسفة السابقة عليه من استطاع أن يضع النواة الأولى للأفكار الإغريقية الجمالية وذلك بظهور الإلياذة والأوديسا لهوميروس في القرن السابع قبل الميلاد حيث غيرت بوضوح مصطلحات ومناهج (الجميل)، (الرائع)، (الموسيقى)، (الرقص) وغيرها وليس أدل على التطور هذا من قول هوميروس : "إن أثينا سكبت الجمال على أوليس" ففي ذلك تمييز لفكرة الجمال واعتبارها حرفة أو إنتاجاً إنسانياً.

ثم بدأت الأفكار الجمالية بفيثاغورس فرأى أن العدد هو جوهر الأشياء وأن معرفة الأعداد في تركيبها وتناسقها تقود إلى معرفة العلم في ماهيته وقوانينه، أما العلاقات بين هذه الأعداد فهي الحياة بكامل جوانبها.

ويرى فيثاغورس أن "الأعداد" هي نماذج تحاكيها الموجودات، والكون هو مجرد تطبيق أو امتداد لنظرية العدد، والأعداد ليست أرقاماً بل هي نقاط وهي ما كلن له دور كبير في فهم فيثاغورس العميق لنظرية الموسيقى وعلاقة النغم بطول الوتر

(١) د. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٩٨٣.

وتردده، كذلك بالنسبة للعلاقات الجمالية فالنسب القائمة بين الأعداد (أي بين أجزاء الموجودات) هي التي تحدد طابعها الجمالي.

معيار الجمال إذاً معيار رياضي عند فيثاغورس، فالتناسق بين الأشكال ليس تناسقاً في الفراغ وإنما هو نتاج ارتباط رياضي دقيق بين الأجزاء وهو ما يعنى رد الحس الجمالي والتذوق الفني إلى مستوى العلم (أي العقل) فالجمال محكوم بعلاقات منطقية رياضية ثابتة وهى جماليات مثالية تقوم على العقل وليس الحس^(١).

وفى مقابل الفلسفة الجمالية القديمة لأفلاطون وفيثاغورس وسقراط وأتباعهم ظهرت اتجاهات جديدة علمانية الطابع في القرن الخامس قبل الميلاد ولعل أهم أسباب نشأة هذه الاتجاهات هو تحول النظام السياسي في أثينا إلى النظام الديمقراطي، فتمت قيم تختلف عن القيم الأرستقراطية القديمة؛ فقد تولى جمهور المواطنين زمام الحكم، فكان أهم ما طرأ على الفن هو اتجاهه إلى التعبير عن الواقع الجديد والتأثير في الجماهير وساد الالتجاء إلى طرق الإقناع الخطابى أي ظهرت نزعة حسية واتجاه إلى الواقع المادي المخالف لما كان يسود الفن من تقاليد مثالية، وظهرت الفلسفة السفسطائية وذهب أكثرهم إلى التوحيد بين المعرفة وبين الإدراك الحسى أو الخبرة العملية كذلك طالبت برأى الفرد وحرية التعبير، بل نظروا إلى الفن على أنه ظاهرة إنسانية ولا يرجع إلى مصدر مقدس.

ومن أشهر السفسطائيين جورجياس وهو سليل المدرسة الصقلية في الخطابة وله نظرية في الجمال مستقلة كل الاستقلال عن فكرة الحقيقة وتستند إلى الوهم ويمكن أن نوضح ماهيتها في إشارة بلوتارخ إلى تلك النظرية عندما يقول: "إن التراجيديا تعطى الأساطير والعواطف قوة خادعة كما قال جورجياس وأن الذي يخدع أكثر عدالة ممن لا يخدع وأن الذي يخدع أشد حكمة ممن لا يخدع"^(٢).

١-٢-٢- فلسفة الأفكار الجمالية فى العصور الوسطى:

تعد مرحلة العصر الوسيط فترة ازدهار ونمو للوعي الجمالي والفنى -رغم مروره بمرحلة من الاضمحلال- ويشهد بذلك تاريخ الفنون في العصرين المسيحي والإسلامي ورغم أن تاريخ الوعي الجمالي والاهتمام بالفنون قد صاحبه نزعة تقوى واتجاه شديد نحو الدين في ذلك الحين، إلا أن الروح الفنية قد سرت عالية ومؤثرة

(١) أ. نركس، النظريات الجمالية (كامل، هيجل، هوبنهاور)، عربية وقدمه د. محمد شفيق شهاب، منشورات بحسور الثقافية لبنان، ١٩٨٥.

(٢) د. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٩٨٣.

تدل على ذلك الأعمال التي خلفها المسيحيون والمسلمون من آثار وتحف ورسومات دينية تشهد بعظمة الاهتمام بالفن ونمو الشعور الجمالي عند الشعوب المسيحية والمسلمة على حد سواء^(١).

يرى البعض أنه مع الإنجازات اليونانية من فن وعلم ومنطق ونهاية المرحلة الإغريقية إلا إن الموروث الفني الذي تلى هذه المرحلة لم يضيف جديداً أو تعديلاً جوهرياً في الموروث الضخم الذي خلفه الإغريق.

ومع انطفاء شعلة العقل الإغريقية في العصر الأوربي الوسيط كانت تتقدم بتزايد مستمر في الشرق العربي الإسلامي بل وانتشر إشعاعها وفي أقل من مائة عام اتسع تأثيره ليمتد من الصين شرقاً حتى الأندلس غرباً^(٢).

أما في أوروبا فكان ارتياب آباء الكنيسة الأوائل في الجمال والفن فخافوا من أن يكون الاهتمام الشديد بالأشياء الأرضية قد يعرض الروح للخطر، حيث أن وظيفتها الحقيقية تقع في مكان آخر وبالأخص أن الأدب والدراما والفن المرئي الذي تعرفوا عليه ارتبط بالثقافات الوثنية لبلاد اليونان ومن بعدهم الرومان، وبرغم خطر الوثنية إلا أن كلا من النحت والرسم قد أُقِرّا كوسائل شرعية مؤدية للتقوى وتم قبول الأدب كجزء من التعليم في الفنون الحرة ولم يكن الاهتمام بالقضايا الجمالية يحتل ركناً بارزاً في فلسفة العصور الوسطى إلا أنه يمكن ملاحظة خطوط فكرية هامة في أعمال بعض المفكرين أمثال القديس أوغسطين والقديس توما الإكويني^(٣)، فتسلط الأفكار الرهبانية المسيحية من خلال أساقفة الكنيسة أدى إلى التناقض مع الآراء الجمالية ويتضح ذلك في فلسفة القديس أوغسطين.

١-٢-٣- فلسفة الجمال في العصر الحديث:

ارتبطت الأفكار الجمالية اليونانية بالقيم المطلقة كما اهتمت بفكرة القداسة والرمز الديني في العصر الوسيط وبوجه خاص عند مسيحي عصر النهضة الذي ارتبط الفن في تصورهم بالإبداع والعبقرية المستمدة من الآلهة، ولهذا ظهرت الأعمال الفنية مجسدة لصور ولرموز دينية كالعذراء والطفل وقصة الخلق والطوفان وغيرها.

(١) د. علي عبد المعطي محمد، د. وادية عبد المعظم عباس، (الحس الجمال وتاريخ التفوق الفني عبر العصور)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٨، ص ٢٠-٢١.

(٢) لوكس، مرجع سابق، ص ٢٢-٢٣.

(٣) د. أحمد عبد الحليم عطية، دراسات جمالية، دار العصر للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٤، ص ١٠٢.

ننتقل الآن من الأفكار الجمالية في العصر الوسيط إلى اتجاهات الجمال في العصر الحديث، والذي نرى في بدايته اهتمام كبير بفلسفة ديكارت العقلية وما تبعها من الاتجاه إلى احترام العقل والتأكيد على النزعة الموضوعية التي سادت عند القدماء والتي اتجهت إلى مطابقة الجمال بالحق، ومن ثم يصبح ما هو جميل على غرار ما هو حق^(١).

ويبدأ العصر الحديث منذ بداية عصر النهضة (القرن السادس عشر الميلادي) والذي مثل بداية التحولات في القارة الأوروبية في كافة الأوجه، فبدأ تضاول نفوذ الكنيسة نتيجة الصراعات الدينية وانقسام الكنيسة على نفسها وبداية ظهور القوميات والحركات التحريرية في أوروبا والتي مهدت لكافة الأفكار والمذاهب الفلسفية الحديثة^(٢)، وبدأت طلائع الفلسفة الحديثة التي كانت في أول عهدها أكثر ميلاً إلى الاتجاه نحو الطبيعة والفردية والاهتمام بعقل الفرد وتحريره من رق رجال الكنيسة وتقرير حق الأفراد في الحكم على الأشياء فكان أول من حمل لواءها فرنسيس بيكون وديكارت واللذان وإن كانا اتفقا في الغرض فإنهما قد اختلفا في الوسيلة المؤدية إليه، فقد ذهب بيكون إلى أن المصدر الوحيد للحقائق هو ملاحظة العالم الخارجي وتجربة ظواهره بينما يرى ديكارت أن العقل مصدر للمعرفة إلى جانب العالم الخارجي، وكما كان يكون مؤسس للفلسفة التجريبية وضع ديكارت أسس الفلسفة العقلية^(٣).

وهناك وسائل لا حصر لها لتصنيف الفنون ومن كل هذه التصنيفات نجد أن هناك فنون قابلة للتتبع والتغيير وإضافة المزيد من المسميات إليها والتي يمكن أن تتبع تصنيف الفن.

وبما إننا نهتم بفن التصوير عموماً فيمكن أن نصنف التصوير الفوتوغرافي على وجه الخصوص إلى فنون التصوير أو الفنون التشكيلية المرئية .

والسؤال الدائم كيف نصنف الفنون الجميلة؟ وهل يمكن تصنيفها على أسس الحواس التي يمارس بها، أو على أساس الحركة؟ أو غيرها من التصنيفات، فنجد من تصنيفات الفنون المختلفة أنه تم للتصنيف بعدة طرق:

(١) د. علي عبد المعطي محمد، د. رابطة عبد النعم عباس، (المجلس الجمالي وتاريخ اللبوق اللق غير المصور)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٨، ص ٧٣.

(٢) د. أنصاف الربيعي، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، دار الفكر، عمان - الأردن، طبعة ١٩٩٥.

(٣) د. عبد الفتاح أحمد الغاوي، دراسات في الفلسفة الرومانية والإسلامية والحديثة، المطبعة الإسلامية الحديثة، القاهرة، ١٩٩٢.

فصنف كائط الفنون الجميلة للفنون الكلامية كالنثر والشعر والفنون التصويرية والتي تعبر عن الأفكار بطريقة حسية وثلاثية وهى الفنون المركبة مثل المسرح و الغناء و الأوبرا وغيرها.

أما شوبنهاور فهو يقسم الفنون إلى فن العمارة ويعلوها الفنون التشكيلية من نحت ورسم ثم الشعر وأخيرا الموسيقى كأسمى أنواع الفنون.

أما ليستينج فقد أضاف فكرتي الزمان و المكان كصورتين أوليتين بالإضافة لتصنيف شوبنهاور فميز بين الفن التشكيلي المكاني الثابت و الفن الشعري الزماني الحركي.

أما شارل لالو فقد وضع تصنيفا مركبا مستمدا من نظرية الجشططت في علم النفس فيميز تركيبات متعالية فرعية تضيفها الفنون المختلفة إلى تركيبات الطبيعة فتركيب السمع يضيف إليه تركيبات الموسيقى الأوركستراالية و الكورالية ، و تركيب الحركة يضيف إليها الحركة الجسمية مثل الباليه ، و تركيب العمل أو الفعل يضيف إليه المسرح و التركيب الذي ينصب على التأليف بين المواد لتكوين صور كما نلاحظ في فن العمارة، و تركيب الحساسية كما نجد في فن الطبخ....الخ.

أما لاسباكس فيقسم الفنون إلى ثلاث أقسام القسم الأول فنون الحركة مثل فن الرقص و القسم الثاني فنون السكون من عمارة و تصوير ونحت، و القسم الثالث الفنون الشعرية.

أما سوريو فقسم الفنون أولا على المحسوسات الأساسية الخاصة بكل مجموعة من الفنون من الخطوط والأحكام والإضاءات والحركات وغيرها ، وثانيا على أساس التميز بين فنون من الدرجة الأولى وفنون من الدرجة الثانية^(١).

ونلاحظ أن تصنيف الفنون في علم الجمال قد تباين واختلف من فيلسوف لآخر وبعض هذه التصنيفات يهمل طائفة من الفنون المعروفة كالمرسح و الباليه، والبعض الآخر يجعلها فنونا مركبة ترجع إلي فنون أبسط منها، ويرى على أبو ريان^(٢) أن تصنيف سوريو للفنون الجميلة يعد أكثر التصنيفات دقة وأقربها تعبيرا عن ظاهرة التداخل بين الفنون المختلفة، ويعطينا فكرة واضحة عن الصلة الوثيقة بين

(١) د. محمد على أبو ريان ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر ، الطبعة العاشرة ، ١٩٩٣.

(٢) محمد على أبو ريان المرجع نفسه، ص ١٧٨

الفنون المختلفة، وأن المذاهب الكلاسيكية تقسم الفنون قسمة ثنائية مصطنعة إلى فنون متصلة بالمكان وأخرى متعلقة بالزمان، بينما نجد في التصنيف التقليدي فنونا تشكيلية ثلاث هي: العمارة والنحت والرسم، وفنونا إيقاعية ثلاث هي: الرقص والموسيقى والشعر وقد انضم إلي هذه الفنون سابع هو فن السينما وفن ثامن هو الفن الإذاعي وربما فن تاسع هو الفن التليفزيوني وأخيرا فن الصور المتحركة، ويؤخذ علي التصنيف التقليدي للفنون أنه لا يستوعب قسما كبيرا من الفنون المركبة ولا سيما في مجموعة الفنون الإيقاعية، فلا نجد مثلا فن المسرح أو الدراما وهو يستخدم النثر في التعبير أيضا وليس الشعر وحده، ولا نجد كذلك فنون الأوبرا أو البالية والغناء... الخ ونستخلص أن المصطلحات التي اصطلح عليها الباحثون الجماليون في نظرياتهم بشأن الفن وعلم الجمال قد اتخذت مذاهب شتى، وإن ذلك يرجع إلي عدة عوامل من أهمها سوء استعمال كلمتي فن وجمال نظرا لما بين الفن والجمال من علاقات وصفات مشتركة، حتى أصبح الذين يتحدثون عن الفلسفة الجمالية ينعنونها بفلسفة الفن، ويخلعون علي الجمال كل ما للفن من مزايا، وعلي الفن كل ما للجمال من صفات، وبذلك صار الفن والجمال يحتل كل منهما مكان الآخر في التعريف، والسبب في ذلك مرجعه إلي أن الفن يتضمن كل مظاهر الجمال وهكذا سار الحال علي هذا المنوال إلي أن قام آخرون بعمل حاسم بالفصل فيما بين الجمال والفن ووجهه نظرهم أن حقيقة الفن تعتبر شيئا مستقلا استقلالاً كاملا عن الجمال، وبالإضافة إلي ذلك عمدوا إلي تجريد الفن عن كثير من المبادئ والقيم، التي كانت تقترن به في الماضي.

الفصل الثاني

مدارس الفن الحديث ومذاهبه

٢- مفهوم الفن الحديث:

شكل الفن الحديث بالعديد من المدارس الفنية والنظريات والمواقف والتي أرجعها الحداثيون إلى أنها موجهة ضد التقاليد والتاريخ الاجتماعي والسياسي والفكري، ولا يمكن وضع حد لبداية الفن الحديث بدقة إلا أنه يوجد اتفاق عام على أنه يبدأ في القرن التاسع عشر بفرنسا وتتمثل في رسومات (Gustova Courbet)^١ و (Edward Manet)^٢ الزيتية والتي تصور موضوعات أكثر واقعية للعالم المرئي من خلال تقنياتهم التقليدية وموضوعات أعمالهم وتعبيراتهم لرؤى أكثر ذاتية من قبل والتي ازدادت وبنجاح منذ تسعينيات القرن التاسع عشر في شكل حركات وأساليب متنوعة.

تعددت المدارس الفنية في القرن التاسع عشر و زاد عددها في القرن العشرين والتي تشكلت وتغيرت بتطور الثقافة الغربية المرئية وتضمن الحركات الحديثة التأثيرية Impressionism - الرمزية Symbolism - الوحشية Fauvism - التكعيبية Cubism - المستقبلية Futurism - السوبرماتية Supermatism - البنائية insturctivism - الإنشائية Constructivism - الميتافيزيقية Metaphysical Painting - الدادائية Dada - السريالية Surrealism - الواقعية الاجتماعية Social Realism - التجريدية التعبيرية Abstract Expressionism - فن العامة Pop Art - التعبيرية الجديدة... الخ.

وعلى الرغم من التنوع والتعدد الهائل في هذه الحركات إلا أن لكل منها خصائصه الحداثية في بحثها في الترابط الكامن في الوسيط الفني للتعبير عن روح الاستجابة للظروف المتغيرة في القرن التاسع عشر والعشرون والتي تتضمن التغيرات التكنولوجية المتسارعة وتنوع المعارف والمفاهيم وتغير القيم والمعتقدات والإدراك والتطلع الواسع في الثقافات المختلفة.

٢-١- مدارس الفن في القرن التاسع عشر ١٨٠٠-١٨٩٩:

المدارس الحديثة هي تلك المدارس الفنية التي ظهرت في مجال الفنون منذ قيام الثورة الفرنسية (١٧٨٩) وانهيار النظام الإقطاعي في أوروبا وحتى قيام الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٧)، أما الاتجاهات التي ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى وحتى اليوم بالفن المعاصر.

ظهرت في بداية القرن الثامن عشر حركة فنية تسمى (الركوكو Rococo) أو (فن البلاط) منذ ١٧٣٠، والذي عبر عن الفن الأرستقراطي المبالغ في الأناقة

(١) Gustova Courbet: جوستاف كوربت: رسام فرنسي وأحد قادة الحركة الواقعية ضد الرسم الزيتي الرومانتيكي.

(٢) Edward Manet: ادوارد مانيه: رسام فرنسي، كانت أعماله نقلة من واقعية كوربت للحركة التأثيرية.

والأسلوب والموضوع، وفي نهاية القرن الثامن عشر، وبداية التاسع عشر ظهر تياران فنيان جديدان مختلفان في أهدافهما وفلسفتهما عن طراز الركوكو (الكلاسيكية الحديثة - الرومانتيكية)، وقد استمدت الكلاسيكية الحديثة مقوماتها من التراث الإغريقي الروماني القديم، أما الرومانتيكية فكان هدفها الانتقال مع الخيال، وهذان المذهبان هما الممهدان للمدارس الفنية التالية الحديثة والمعاصرة من واقعية وتأثيرية ووحشية وتكعيبية وتجريدية ... الخ.

وفيما يلي عرض لبعض هذه المدارس وأهم فنانيتها

٢-١-١- الكلاسيكية الحديثة Neo-Classicism :

نشأت هذه المدرسة على قواعد صارمة التزام بها كل محبي الفن في ذلك العصر، بل أضحي أتباعها الذين يتولون المناصب محاربون لكل تجديد وخاصة من الفنانين الشبان.

غلب على صورهم المواقف الأسطورية وتصور الآلهة الإغريقية والملوك والمواقف الدينية، وموضوعاتها لا تظهر فيها الانفعالات والعواطف، فالوجوه ذات تعبيرات رصينة وهادئة مهما كان تعبير الأجسام عنيفاً، أما موضوعات الحياة اليومية فهي خارجة عن التقاليد الفنية الأصلية.

كما أن هدف وموضوع اللوحات هدفاً مثالياً فتتحور الطبيعة ويتم تحسينها حتى تبدو مثالية، واتخذوا من مقاييس جسم الإنسان الرياضي مثلاً أعلى للجمال والقوة، كما يجب الالتزام بقواعد المنظور الهندسي (الأشخاص كبيرة في المقدمة وأصغر في الخلفية)، والالتزام بتظليل الأجسام لتظهر استدارتها وكتلتها من خلال مصدر ضوئي يدخل إلى عناصر الصورة من أحد الجانبين فيضي نصف الأشكال ويلقي ظلالاً معتمة على النصف الآخر.

تبدو براعة الفنان في استخدامه للخطوط المحددة للأشكال والأشخاص، أما الألوان فهي عامل ثانوي ويعد أي خلل في الخطوط دليلاً على ضعف إمكانيات الفنان، كما يجب أن يكون المشهد مكتملاً من الناحية الجمالية فلا تبدو جزء من شجرة و منزل بل تبدو كاملاً، وكل هذه القواعد تدل على قسوة القيود والتقاليد التي تتناول أدق التفاصيل فتصل إلى تحديد مجموعة الألوان التي تستخدم في التصوير بل وطريقة وضعها على اللوحة^(١).

ويعد فن التصوير الزيتي من أبرز ميادين الفنون التشكيلية استجابة للحركة التي دعت لنبد فن الركوكو (Rococo) والتي دعي فيها أصحاب النزعة إلى تصوير موضوعات عامة من تاريخ الشعب والرجوع إلى النماذج الكلاسيكية الإغريقية،

(١) د. عبد العزيز أحمد جودة، تاريخ الفنون، دار فنون للطباعة، القاهرة، بدون تاريخ.

وشجع (نابليون) هذه الحركة وصار فنانون هذه النزعة هم المعبرون عن الرأي الرسمي للدولة.

ومن أهم فناني تلك الحركة

-دافيد جاك لويس David Jacques-Louis

-جين أوجست دومنيك أنجر. Ingres Jean Auguste Dominique.

ومن الأعمال التي تمثل هذه الحركة وتظهر فيها سماتها:

- "موت مارات" The Death of Marat لدافيد جاك عام ١٧٩٣ كما بالشكل

رقم (١-٢)

٢-١-٢- الرومانتيكية Romanticism:

نتج عن الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ حركتان متتاليتان أولاهما الكلاسيكية الجديدة على يد كل من دافيد ومن بعده أنجر^(١) ثم (الرومانتيكية) في معظم بلاد أوروبا في نهاية القرن التاسع عشر، والرومانتيكية حركة وجدانية تعبر عن المشاعر الفردية والإحساس بالعزلة لدى المواطن في المجتمع الرأسمالي.

وتعد الرومانتيكية هي الثورة على التقاليد الكلاسيكية وسيطرة الأصول الإغريقية على ميادين الفنون، فلقد نشأت في أحضان الكلاسيكية الجديدة، وظهرت في مجتمع الطبقة المتوسطة وامتدت لشتى أنواع الفنون.

صورت الرومانتيكية البطولات والأحداث المعاصرة واهتمت بالأدب الشعبي بدلاً من القصص الأسطوري، فكانت موضوعاتها أكثر تراجيدية وحركاتها أكثر عنفاً والأبطال أعظم بطولة، فهي حركة تعتمد على المبالغة والتفخيم في المواقف والانفعالات.

أضحى الفن الرومانتيكي تعبيراً عن ذات الفنان وليس عن روح فن وتقاليد صارمة مثل الكلاسيكية الجديدة، فاهتم الفنان بالشعور والخيال والأحلام والروحانيات معبراً عن ذاته، إلا أنه اهتم بالمنظور الهندسي والظل والنور ولكنه تخطى عن التلميق والتعذيب والتدرج المنطقي للون فاستخدم التأثيرات اللونية المعبرة عن العاطفة عوضاً عن المصدر الضوئي الواحد.

وجه الرومانتيكيون اهتمامهم إلى اللون ولم يهتموا بالخط على عكس الكلاسيكية الجديدة فأطلق الفنان الرومانتيكي لنفسه الحرية في العمل وفق رغبته

^(١) جاك أوجست أنجر (١٧٨٠-١٨٦٧): اتبع مفاهيم الكلاسيكية الجديدة ناشد الجمال في فنه .



الشكل رقم (١-٢)

"موت مارات" The Death of Marat

دافيد جال لويس عام ١٧٩٣

فمهدت للحرية التي نادى بها الثورة الفرنسية موضة مبدأ عدم استسلام الفنان لذوق أي فئة أو طبقة اجتماعية.

انتشرت الرومانتيكية بسرعة مذهلة مع تدعيم الفنان الرومانتيكى لقواعد فنه ورغبته والشعب في الحرية التي نادى بها الثورة الفرنسية ،وقل بالتالي نفوذ الحركة الكلاسيكية الجديدة.

ظهرت أشكال الرومانتيكية في أسبانيا في رسومات الموضوعات الثورية وفي ألمانيا في رسومات إحياء الفنون الدينية إلا أنها قلت في فرنسا بسبب قوة ودعم الحركة الكلاسيكية الجديدة خاصة في عصور زعيمها (دافيد) ^(١).

من فناني تلك الحركة -فرنسيسكو جويا
-أوجيين ديلاكروا .

٢-١-٣-المذهب التأثيرى (الانطباعي) Impressionism:

تعد الحركة التأثيرية هي آخر الحركات الكبيرة التي ظهرت في القرن التاسع عشر، وتمثل قمة التطور الذي قضى نهائيا على النظرة السكونية الإستاتيكية للعصور الوسطى، والتي قامت في مواجهة الفن الأكاديمي منذ ١٨٧٠.

أقيم المعرض الأول لهم عام ١٨٧٣ والذي شكل بداية لمرحلة جديدة، ووصل مقهى باريس هو المقر الرسمي للانطباعيين فاجتمعوا فيه كل يوم.

يُعد إدوارد مانيه* هو باعث الحركة الانطباعية فمنذ ظهور لوحاته في الستينيات من القرن التاسع عشر وخاصة لوحة (الغذاء على العشب- Le Déjeuner sur l'herbe) والتي شوهدت لأول مرة في معرض المنبذيين في ١٨٦٣، مما أثار غضب الكثيرين، فلقد جراً مانيه على رسم فنانيين عاريين، فأخذ رواد التأثيرية عن مانيه جراته وسرعة تحوله من نهج لنهج بحثاً عن جديد، والذي كان يعتبر اللون أساساً للتشكيل إلا أنه كان يخص الألوان النقية غير المتداخلة أما التأثيرين فقد مضوا يتقنون بتجزئة الألوان المكملية وتغيير الإحساس الوجودي الناتج عن مرور الوقت في مكان ما، وتغيير الضوء من ساعة لأخرى على الموضوع نفسه حتى غروب الشمس. ظهر هذا الاسم لأول مرة بإحدى المجلات الفرنسية والتي أطلقت على معرضهم الأول (١٨٧٣) اسم معرض (التأثيرين) بلهجة ساخرة.

(١).د. محسن محمد عطية، مرجع سابق.

* Edwour Manet (١٨٣٢-١٨٨٣): أعظم مصوري القرن التاسع عشر، ارتبط بالمذهب الواقعي، تمتع ببراعته تجاه

الاستخدامات اللونية مع براعة في الرسم

كان الطابع المميز للانطباعية يتحدد في سيادة اللحظة على الدوام، واعتبار الصدفية هي مبدأ الوجود، فيعطى بذلك الانطباع بالحركة، وبمقارنة الحركة الواقعية مع الحركة التأثيرية واللذان لا تختلفان في الشكل العام إلا أنهما يختلفان في أن الواقعية أقرب إلى التجربة الحسية البصرية المباشرة، أما التأثيرية فتعتمد على المعرفة النظرية كطريقة رسم الضوء وهو يتخلل أوراق الأشجار مثلاً .

ولقد استخدم التأثيرين الألوان البراقة مع علمهم بالتغيير الطارئ على الأشياء بتغيير الضوء الساقط عليها، فاتخذوا من الضوء عاملاً جوهرياً في تشكيل العملية الإبداعية والأثر الفني، فتلاشت التحديدات للأشكال والتغيرات المتعاقبة، كما كانت الألوان لديهم تستخدم استخداماً سطحياً، يهدف لإعطاء انطباع مباشر بطريقة اصطلاحية، مما ساعد على استخدام عامل التأثير الإيهامي، ولم تكن معالجة الموضوعات من أجل الموضوعات ذاتها بل من أجل إحداث التنغيمات الذاتية من الألوان بهدف إشاعة الطابع التصويري البحث.

وفي النهاية نرى أن الفنان التأثيري حرص على تحقيق وحدة الموضوع التأثيري مما يعد خطوة من خطوات تطور نظرية الفن للفن والتي تولى من شأن العمليات البصرية في التشكيل بالضوء. ومن أهم رواد هذه الحركة:

-كلود مونييه Claude Monet

-كاميل بيسارو Camille Pissarro

-أوجست رينوار Auguste Renoir

-إدجار ديجا Edgar Degas

-أوجست رودان Auguste Rodin

-جورج سيورا George Seurat

ومن الأعمال التي تمثل هذه الحركة وتظهر فيها سماتها:

-"الكوبري في ارجينتييل" The Bridge at Argenteuil ١٨٧٤ لكلود مونييه

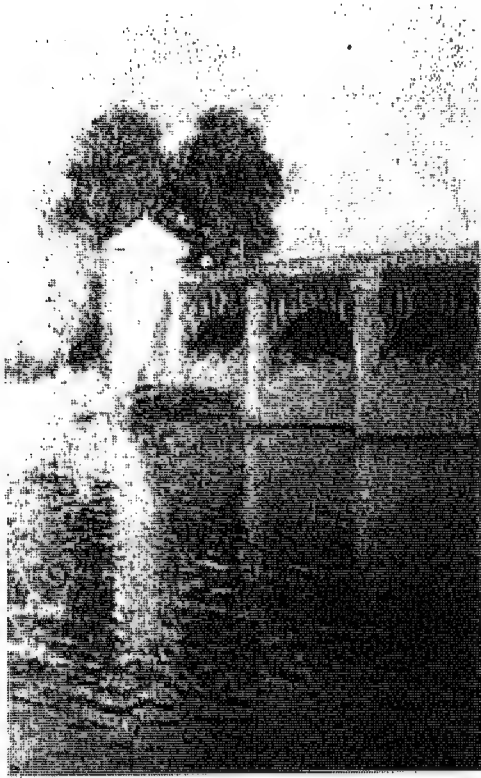
كما بالشكل رقم (٢-٢).

-"بورترية شخصي" Self-portrait كاميل بيسارو ١٨٩٨ كما بالشكل رقم

(٣-٢)

٢-٢-مدارس الفن في القرن العشرين:

ابتعد الفن عن التقاليد الكلاسيكية القديمة منذ بداية القرن العشرين وسعى الفنان لفن أكثر ذاتية، ونشأ فن الحداثة الذي انجذب نحو فن الإنسان البدائي مثل فنون القبائل الإفريقية، هذا بجانب الاهتمام بكل ما يدل على الشعور الداخلي (الحس).



شكل رقم (٢-٣)

"الكوبري في ارجينتييل" The Bridge at Argenteuil ١٨٧٤ لكلود مونيه



شکل رقم (۳-۲)
 "پورتريه شخصي" Self-portrait کامیل بیسارو ۱۸۹۸

ظهر العديد من لفنانين المهتمين بفن الحداثة في تلك الفترة كبول سيزان وجوجان وفان جوخ، وظهرت فيما بعدهم العديد من التيارات الفنية منها التكعيبية والوحشية والسريالية و الدادائية... الخ.

انتقل الفن في أوروبا خاصة بفرنسا من مرحلة الاستقرار الجزئي للمدارس الفنية إلى مرحلة تميزت بتنوع في التجارب الإبداعية ويظهر هذا بوضوح منذ أواخر القرن التاسع عشر، ومع رغبة بعض الرسامين في إتباع أستاذة المذهب الواقعي إلا أنهم لم يأتوا بجديد أو جوهري يضاف للفن الواقعي، أما التطور الحاسم في التصوير الزيتي خاصة بفرنسا فهو الذي قدمه لنا فانون أمثال مانيه، ادجر ديجا، ماتيس بيكاسو وبراك وغيرهم.

فنشأت اتجاهات مستحدثة، إلا أنه اقتصر لبعض الوقت على فن الصالونات الأكاديمي، وكانت تتأكد لدى نشاط بعض الفنانين الأكاديميين نزعة نحو الاسلوبية فتضمنت أعمالهم معاني رمزية، لكن في أغلب الأحيان كان هناك ميل نحو تحقيق شكل من الأشكال التقليدية، فكانت الحقيقة الأساسية التي امتلكت الرغبة لدى أساتذة ورواد هذه المدارس والذين تعاملوا مع موضوعات الفن بأساليب متعددة هي الحقيقة الباطنة للعقل والمخيلة، ومنها فلقد سعى الفنان لإبراز حقيقة ذاتية مستقلة أكثر صدقاً وحداثة وعالمها هو الفن ذاته عوضاً عن إيهاام المشاهد بصورة مقنعة عن الحقيقة المدركة أصلاً.

٢-٢-١- المذهب الوحشي Fauvism (١٩٠٥):

قطع رواد هذه الحركة كل الصلات بالتقاليد القديمة، ونظروا للعالم بعين الفطرة حتى يصلوا إلى جوهر الأشياء غير مباليين بمظاهرها الخارجية، وكان مضمون مفاهيمهم هو الوفاء للحساسية والخيال، متخذين من الألوان قاعدة لبناء لوحاتهم.

وفي عام ١٩٠٥ عرضت لأول مرة أعمالهم في صالون الخريف، وكان مبدأهم هو المعالجة التصويرية الحرة من خلال وجهة نظر ذاتية تجاه العالم. نشأ الاسم لأول مرة عندما أطلقه لويس فولنتيل الذي استنكر مثل هذه الاتجاهات فاتهمهم بعدم تمكنهم من الاستناد إلى طرق الأداء التقليدية وتحريفهم المشوه لموضوعات العالم الواقعي فقام بتسميتهم بالحيوانات المتوحشة.

يهدف الفنانين الوحشين إلى تبسيط الأسلوب وتحقيق البناء المسطح مع الاستخدام المتألف للألوان دون اعتبار لعامل الظل والنور، أي تحقيق الأداء الشكلي الخالص في الفن بطريقة ذاتية، كما أنهم يتجهون إلى تأكيد عامل التأليف بين الطبقات اللونية الصافية، فاستحدثوا أشكال محرفة أو مجردة، أي أنهم ابتدعوا نغم جديد من الألوان معتمدين فيها على مفهوم البساطة.

ومن رواد هذا المذهب:

-هنري ماتيس Henri Matisse

-راؤول دوفى Raoul Dufy

-جورج روووه Georges Rouault

-أندريا ديران André Derain

ومن الأعمال التي تمثل هذه الحركة وتظهر فيها سماتها:

- "طاولة طعام العشاء (هارمونية باللون الأحمر)" The Dinner Table

(Harmony in Red) هنري ماتيس كما بالشكل رقم (٢-٤)

- "حوض لندن" the Pool of London اندريا ديران ١٩٠٦ كما بالشكل رقم

(٢-٥)

٢-٢-٢- الحركة التكعيبية Cubism :

تنطلق التكعيبية من مفهوم قد تناوله سيزان من قبل بالمعالجة بطريقة خاصة، حيث اعتبر الحجوم الجيومترية أساساً لكل الأشكال، وفي عام (١٩٠٨) بعد ثلاث سنوات من معرض الوحشيين Fauvism (١٩٠٥)، كان للنقاد مادة أساسية للتحدث عما عُرف بالتكعيبية وذلك في أعمال كل من بابلو بيكاسو وجورج براك. حدد التكعيبيون مهمة الفنان في محاولات لكشف الأسس البنائية للقوالب التشكيلية على أساس تصورات منطقية وذاتية وكان جوهرها إظهار الحجم عن طريق الرؤية الدائرية من حول الشيء في الفراغ.

ففي الشكل يقوم الفنان التكعيبى بمزج أسطح الشكل القائمة بذاتها كما لو كانت ترى أثناء تنقل زاوية رؤية الفنان بالاعتماد على ما يشبه المعالجة التحليلية التي تنطوي على تقريب كل كتلة أو تفصيل تشكيلي من الأصل الهندسي الفراغي فيؤدى ذلك إلى تحول الشكل إلى تكوين من تقسيمات منفردة.

ثم يأتي دور المعالجة اللونية والتي تعمل على إظهار الحجم ومن أجل ذلك يضع الفنان تدرجاً محدوداً على الدرجات السوداء والرمادية والبنية والأصفر الأكسيد والأبيض.

من رواد هذا المذهب:

-بابلو بيكاسو Pablo Picasso

-جورج براك George Braque

-فرنان ليجه Fernand Legér

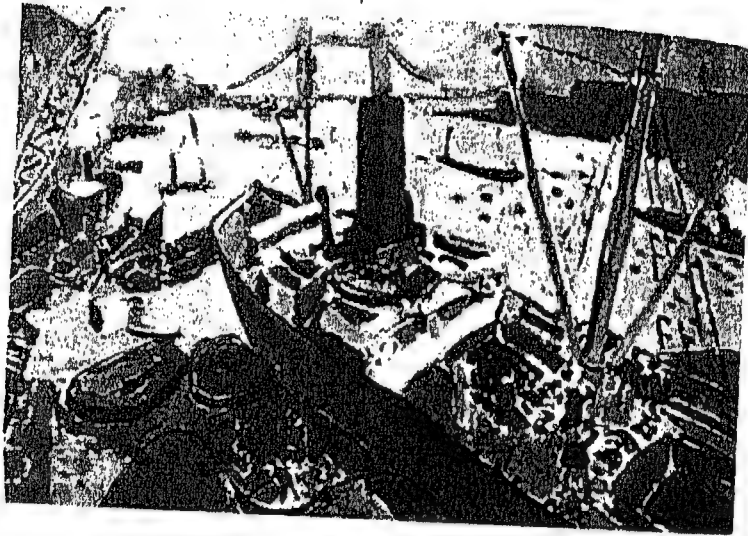
ومن الأعمال التي تمثل هذه الحركة وتظهر فيها سماتها:

"المرأة التي تبكى" Weeping Women بابلو بيكاسو ١٩٣٧ كما بالشكل رقم (٢-٦)



الشكل رقم (٢-٤)

"طاولة طعام العشاء (هارمونية باللون الأحمر)"
 The Dinner Table (Harmony in Red) هنري ماتيس



شکل رقم (۵-۲)
 "حوض لندن" the Pool of London اندریا دیران ۱۹۰۶



الشكل رقم (٦-٢)
 "المرأة التي تبكي" Weeping Women بابلو بيكاسو ١٩٣٧

"منظر طبيعي في ليستاك" Landscape at L'Estaque جورج براك ١٩٠٨ كما بالشكل رقم (٧-٢)

٢-٣- الحركة المستقبلية Futurism (١٩١٠) :

أعلن بيان "المذهب المستقبلي" في تورينو بإيطاليا ١٩١٠، وكتب الأعضاء المشتركين فيه: "لم تعد معاناة إنسان في نظرنا أكثر أهمية من مصباح كهربائي يعانى من الهزات التشنجية ويصرخ وسط تأثيرات اللون التي تهلك الشعور". كان هدفهم هو إظهار الأشكال على حقيقتها المتحركة في الفضاء الذي يحتويها وهي محاولة لإضافة بُعد الزمن (البعد الرابع) ، فهم يرون أن كل شيء يتحرك ويدور في سرعة وبالتالي تتحرك ملامح الأشياء وتتحول إلى أشكال متحركة، وفي هذه الحالة تؤدي السرعة إلى تداخل وتشابك صور الأشكال بعضها ببعض مما يولد صور أخرى جديدة.

قام بإصدار البيان الشاعر مارينتي بوتشيوني، وروسو وغيرهم، وكان أول معرض لهم في (١٩١٢)، ولوحظ تشابه أعمالهم مع أعمال التكعيبيين في عملية التفكير وإعادة الصياغة إلا أن هذه الصياغة لم تهدف لتحقيق الخطوط الأساسية التي تعبر عن الحركة المستمرة^(١)، إلا أن مفهوم الحركة لدى المستقبلين يقوم على تحطيم المادة والخطوط فتكون الأشكال في صورتها المجردة، وتندمج الأشكال الحية مع الصامتة وذلك بتقاطع الخطوط وإظهار أجزاء من الأشكال لا ترى ،وبذلك يمكن تمثيل الحركة (الزمن - مكانية) أو (المكانية).

ومن فناني تلك الحركة:

-الشاعر مارينتي Marinetti

-أمبرتو بوتشيوني Umberto Boccioni

-جياكومو بالا Giacomo Balla

ومن الأعمال التي تمثل هذه الحركة وتظهر فيها سماتها:

-"الديناميكية في الكلب" Dynamism of a Dog on a Leash ١٩١٢

جياكومو بالا كما بالشكل رقم (٨-٢).

-"تهوؤ المدينة" The City Rises أمبرتو بوتشيوني ١٩١٠ كما بالشكل

رقم (٩-٢).

٢-٤- الحركة السريالية:

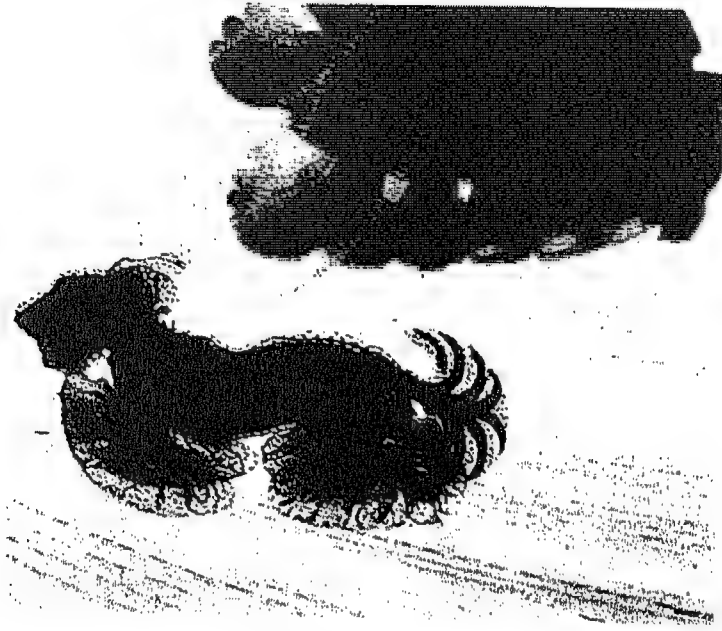
يُعد بيان (أنريه بريتون) في باريس عام ١٩٢٤ هو نقطة الانطلاق لاتجاه جديد في الثقافة العالمية لما بعد الحرب العالمية الأولى وقد سمي هذا البيان (بيان

^(١)د.محسن محمد عطيه ، (اتجاهات في الفن الحديث) ،دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة ،١٩٩٥.



الشكل رقم (٧-٢)

"منظر طبيعي في ليستاك" Landscape at L'Estaque جورج براك ١٩٠٨



الشكل رقم (٨-٢)
 "الديناميكية في الكلب" Dynamism of a Dog on a Leash ١٩١٢ جياكومو بالا



الشكل رقم (٢-٩)

"نهوض المدينة" The City Rises امبرتو بوتشيوني ١٩١٠

السرياليين)، والذي يدعو فيه لإطلاق سراح الخيال فيعود الإنسان في رؤياه لفطرته ومنه يرى العالم ألبازاً تبدو في صورة رموز وهي رموز لا يمكن تفسيرها إلا بمنطق اللاواقع، وقد استنقاد رواد هذه المدرسة من تحليلات فرويد عن الأحلام فمفاهيمه عملت على تحديد نوعية هذه الرموز.

نادى السرياليين بالتححرر من الواقع وسيطرة العقل ولم يلاقى معرضهم الأول (١٩٢٤-١٩٢٥) بباريس الشهرة التي نالها معرضهم في أمريكا بعد أن هاجر العديد منهم في ثلاثينيات القرن العشرين. وقد اعتمد بناء الرسومات الزيتية في هذا المذهب على عنصر المفاجأة والغرابة .

ومن رواد هذا المذهب:

-ماكس آرنست Max Ernst

-خوان ميرو Joan Miro

-رينيه ماجريت Rene Magritte

-سلفادور دالي Salvador Dali

ومن الأعمال التي تمثل هذه الحركة وتظهر فيها سماتها:

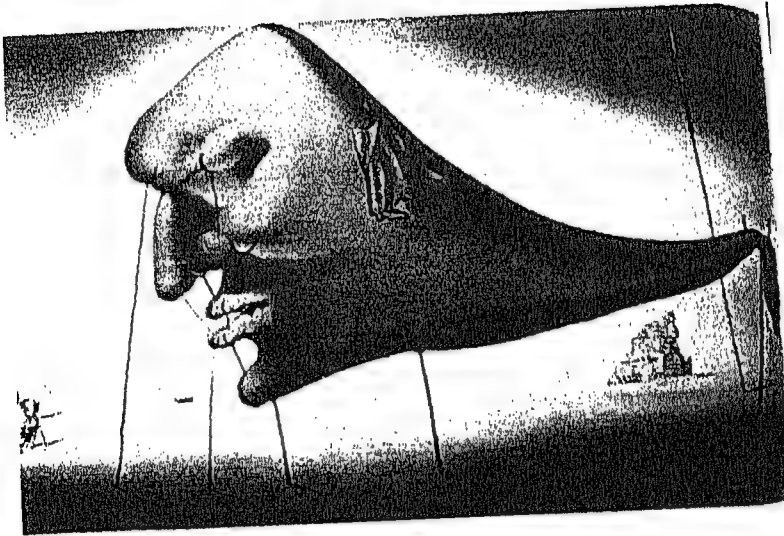
-امرأة، طائر في ضوء القمر Women, Bird by Moonlight ١٩٤٩ خوان

ميرو كما بالشكل رقم (٢-١٠)

-"النوم" Sleep ١٩٣٧ سلفادور دالي كما بالشكل رقم (٢-١١)



الشكل رقم (٢-١٠)
 امرأة، طائر في ضوء القمر Women, Bird by Moonlight ١٩٤٩ خوان ميرو



الشكل رقم (٢-١١)
 "النوم" Sleep ١٩٣٧ سيلفادور دالي

الفصل الثالث

تاريخ الفوتوغرافيا

٣- تاريخ الفوتوغرافيا:

يقول رولاند بارديس (Roland Barthes) أحد نقاد الثقافة الفرنسية: "إن القرن التاسع عشر أعطى لنا كل من التاريخ والفوتوغرافيا إلا أن التاريخ ما هو إلا شهادة يصعب الإمساك بها والتأكد من أحداثها والفوتوغرافيا كتاريخ هي موقف الفوتوغرافي ونقد للطبيعة والبيئة المحيطة به".^(١)

ويحدد جون سيزاركوفسكي (John Szarkowski)^(٢) مفهوم أى اختراع: "على أنه اسم ندعو به الأجهزة، والذي ينتج عن طريق أفكار علم التنبؤ المعقدة وهي تتضمن حالة من الفكر والمناخ السياسى والمكونات التكنولوجية وما يقترح لهذه العملية وفكرية واجتماعية جديدة"^(٣).

وإذا نظرنا إلى تاريخ الفوتوغرافيا من خلال تكنولوجياته الثلاث البصرية والميكانيكية والكيميائية نلاحظ أن الفوتوغرافيا بدأت في الانتشار منذ أواخر ثلاثينيات القرن التاسع عشر عندما نجح الباحثون في الحصول على صور فوتوغرافية لها صفة البقاء إلا أن أصولها تصل إلى حد بعيد عن هذا التاريخ بل يمكن أن تصل إلى فجر إدراك الإنسان.

اختلفت الآراء في كتب التاريخ المختلفة عن الفوتوغرافيا في الشكل والكم بلى والجنسية من أمريكية وإنجليزية وألمانية وفرنسية وغيرها، ذلك في من هو أول من صنع صورة فوتوغرافية ثابتة.

وحسب رواية المؤرخين في المناقشات والبيولوجرافيات حول التقنية، هناك شخص آخر غير كل من فوكس تالبوت في بريطانيا و دافيد نيبسى في فرنسا هو صاحب الوصول إلى عمليات التثبيت، إلا أنهم هم أول من أعلنوا عن هذا الاختراع في جريدة علمية في كل من فرنسا وبريطانيا ذلك عام ١٨٣٨ .

(١) Liz Wells, Photography: A Critical Introduction, Pub. By: Routledge, first edition, ١٩٩٧.p.١١

(٢) Szarkowski هو: صاحب كتاب "رؤية الصور الفوتوغرافية" (photographer's eye) لعام ١٩٦٦ والمعاد نشره ل ١٩٨٠

(٣) Op. Cit., p.١٢

٣-١- ظهور الفوتوغرافيا:

صاحب فكرة الكاميرا - أصل الفوتوغرافيا - هو ذلك الشخص الذي لاحظ ظاهرة مرور أشعة الضوء خلال ثقب في مكان مغلق وظهور الصورة الخارجية على الحائط المقابل للثقب المكان المغلق ولولاه لما وجدت الفوتوغرافيا.

اختلفت الآراء حول هذه الشخصية المبتكرة فالحجرة المظلمة (Camera Obscura) هي اللفظ اللاتيني لكلمة (Dark Chamber) وحتى عام ١٩١٠ واكتشاف مخطوطة الحسن بن الهيثم، ظن البعض أن فكرة كاميرا التصوير ترجع لكتابات روجر بيكون أي ترجع إلى روجر بيكون (Roger Bacon) في أواخر القرن الثالث عشر^(١)، ولكن كتبت إحدى المراجع للكاتب Alfred A. Bloker أن صاحب هذه الفكرة هو أرسطو (Aristotal) في القرن الرابع قبل الميلاد عندما ذكر طريقة لرؤية خسوف الشمس (A Solar Eclipse)^(٢) بدون أن تؤذى العين وقد أكد ذلك الكاتب (Aaron Sharf) في كتابه عن رواد الفوتوغرافيا^(٣)، إلا أنه لم يقع تحت يد الدارس أي ما يثبت صحة هذه المقولات من كتابات لأرسطو عن فكرة كاميرا الحجرة المظلمة ولكن المؤكد هو كتابات العالم الباحث الحسن بن الهيثم حتى أن اليونانيون ترجموا عن علمه الكثير فتحول اسمه من الحسن بن الهيثم إلى (Alhazen) وقد كتب هذه النظرية في كتاباته عن أصول علم البصريات.

وقد أثرت أعمال الحسن بن الهيثم على المفكر روجر بيكون (Roger Bacon) في العصور الوسطى وأنتج عام (١٢٦٧) صورة بصرية وهمية - غير حقيقية - من خلال عمل جهاز من المراوات تعمل بمبدأ الغرفة المظلمة، وقد استفاد الفلكيون من تلك الظاهرة فكانت الوسيلة الشعبية لدراسة الخسوف والكسوف بأمان تام^(٤).

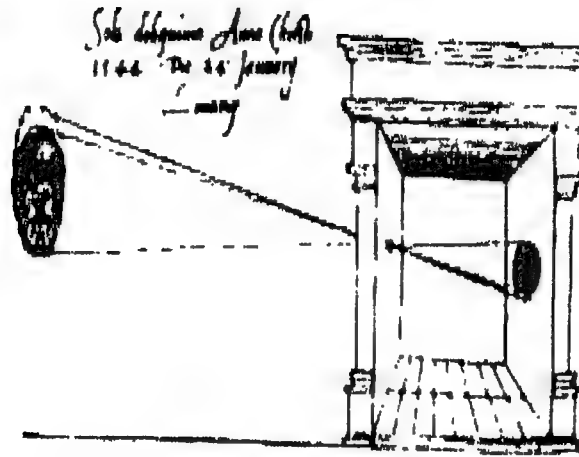
إلا أن انتشار استخدام كاميرا الحجرة المظلمة كما في شكل (٣-١) بدأ في عصر النهضة كوسيلة للرسم من خلالها ولقد استخدمه الفنانون المشهورون أمثال ليوناردو دافنشي فبنى غرفة مظلمة صغيرة ليختبر نظرياته عن طريق نظرية عمل

(١) Helmeit Gernsheim in collaboration with Alison Gernsheim, (The History of Photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to ١٩١٤), Oxford University press, ١٩٥٥.

(٢) Alfred A. Bloker, (photography art and technique) Focal press, Boston, Second edition, ١٩٨٨. p. ٤.

(٣) Aaron Scharf, (Pioneer of photography), an album of pictures and words written and compiled By: Aaron Scharf, Harry N. Abrams inc., New York, ١٩٧٥. P. ١٠٠.

(٤) <http://www.digitalcentury.com/encyclo/update/photo-hd.html>, (٤/٤/١٩٩٩)



شكل رقم (١-٣)

كاميرا الحجرة المظلمة الذي ظهر في كتاب باتيستا "سحر الطبيعة" عام ١٥٤٤.

عين الإنسان ومفاهيم المنظور، إلا أن رداءة الصورة المتكونة من خلال ثقب كاميرا الحجرة المظلمة جعلت منها وسيلة غير مؤثرة أو مرغوبة لرؤية العالم^(١).

وعندما قدمت العدسة (Orbem é Vitro) وهي نوع من العدسات البدائية محدبة الوجهين (Primitive Biconvex Lens) أحدثت ثورة في استخدام كاميرا الحجرة المظلمة، ثم طورت لأشكال متنوعة ساعدت على تقليل التشويه وزيادة الوضوح^(٢).

وفي حوالي عام ١٥٥٨ اقترح أحد علماء مدينة نابولي بإيطاليا وهو جيوفاني باتيستا ديلا بورتا (Giovanni Battista Della Porta) أن الغرفة المظلمة ستكون مساعد رائع للفنانين، فنأقش في كتابه "سحر الطبيعة" (Magiae Naturalis) استخدام كاميرا الحجرة المظلمة في البورتريهات والمناظر الطبيعية والطبع من الزيتيات الأخرى فكتب يقول: "عن طريق العدسة سترى كل شيء واضح من أوجه المارين في الشوارع وألوان ملابسها وكل الموضوعات التي تقف بجانبها".

وصف جيوفاني باتيستا ديلا بورتا كاميرا الحجرة المظلمة في كتابه وصفًا دقيقًا كاملاً، فكان أول من وضع الأسس المتطورة للحصول على صورة من خلال كاميرا الحجرة المظلمة، وقد تطورت أشكالها بتقديم علم البصريات وتم الحصول على كاميرات حجرة مظلمة صغيرة الحجم بل ومحمولة^(٣).

وفي عام ١٥٦٨ وصفت كاميرا الحجرة المظلمة عن طريق أحد الرجال الفينيقين البارزين المدعو دانييلي باربارو (Daniele Barbaro) على أنها حجرة مظلمة مزودة بعدسة وديافراجم فكان هذا الوصف للأصل الذي طور منه فتحة العدسة (Aperture) كما قال أنها يمكن أن تصنع مع التقدم بحجم أصغر وعلى ذلك تصبح الصورة الملتقطة أكثر حدة^(٤).

ثم قام فريدريك ريزنر (Friedrich Risner) عام ١٥٧٢ بتركيب صندوق صغير يمكن أن يحمل في كل أنحاء القرى ويستخدم لعمل رسومات مساحية (Topographic Image) فقل حجم الحجرة المظلمة وجودتها البصرية.

(١) Helmeit & Allison Gernsheim, Op. Cit.

(٢) <http://www.digitalcentury.com/encyclo/update/photo-hd.html> (٤/١٩٩٩)

(٣) Camfield & Deirdre wills, (History of photography, Techniques & Equipment), Hamlyn Pub., ١٩٨٠.

(٤) Helmeit Gernsheim in collaboration with Allison Gernsheim, (The History of Photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to ١٩١٤), Oxford University press, ١٩٥٥.

وفي أثناء النصف الثاني من القرن السابع عشر انتشرت كاميرا الحجرة المظلمة في كل أنحاء أوروبا واستخدمت في الرسم الزيتي والمعماري وغيرها^(١).

وفي عام ١٦٧٦ أضاف جون كريستوف ستورم (Johann Christoph Sturm)^٢ المرأة العاكسة (Reflex Mirror) والمثبتة بزاوية ٤٥ درجة من العدسة فتظهر صورة العدسة من خلال عكسها على المرأة على شاشة في أعلاها فكانت هذه الفكرة هي لب فكرة الكاميرا العاكسة ذات العدسة الواحدة فيما بعد كما يظهر في شكل رقم (٢-٣) (٣).

أما القطع العدسية ذات الأبعاد البؤرية الطويلة والقصيرة فكشف الراهب جون زوهان (Johann Zohn) القاطن في Wurzburg عن أحد قطع لغز الفوتوغرافيا عن طريق تطويره لتصميم العدسة، وهي أحد الأشكال البدائية للعدسات طويلة وقصيرة البعد البؤري، فأمكن رؤية المشاهد البعيدة للمناظر الطبيعية أو القريبة للبرترتريهات عن طريق تغير بسيط في مكونات العدسة بل لقد طلى الجزء الداخلي للحجرة المظلمة الخاصة به ليتجنب الانعكاسات^(٤).

وحتى ذلك الوقت وإلى أكثر من مائة وخمسون عام قبل أن يندمج كل من كاميرا الحجرة المظلمة والكيميائيات الحساسة للضوء (Photosensitive Chemicals) ليصنع النموذج الدائم الذي استمر حتى الآن فإن التغيرات اللاحقة لا تكاد تذكر في ميكانيكا الكاميرا إلا إن التطور أصبح في حاجة أكبر لعمليات تساعد لا على تسجيل الشكل الضوئي الساقط على الكاميرا بل وتثبيت هذا التأثير.

٢-٣- الكيمياء الضوئية The Photochemistry

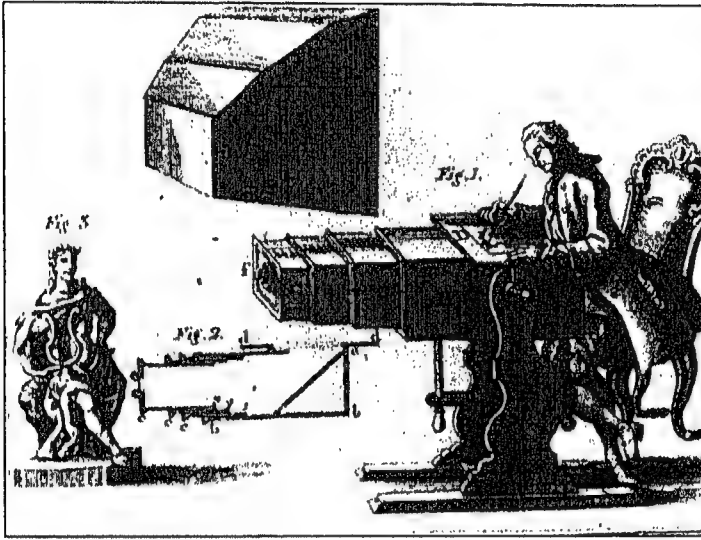
أول الدلائل للتجارب العلمية التي تشير إلى المقدمات المبكرة للكيمياء الفوتوغرافية (الكيمياء الضوئية) يرجع الفضل فيها إلى الكيميائيون العرب في القرنين

(١)Camfield and Deirdre wills, (History of photography, Techniques and Equipment), Hamlyn pub. , ١٩٨٠.

بالألماني: Aldroft : مدرس الرياضيات لي جامعة (٢)Johann Christoph Sturm

(٣)Helmeit Gernsheim in collaboration with Alison Gernsheim, (The History of Photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to ١٩١٤), Oxford University press, ١٩٥٥.

(٤) Liz Wells,(Photography: A Critical Introduction),Pub. By Routledge, first edition, ١٩٩٧.



شكل رقم (٢-٣)

الحجرة المظلمة كمساعد للفنانين للرسم

جورج براندر "طاولة كاميرا الحجرة المظلمة"

George Brander "Table Camera Obscura"

١٩٦٧

الثامن عشر والتاسع عشر، والتي استفاد منها الأوروبيين في فلسفتهم الكيميائية القديمة طوال القرنين الخامس عشر والسادس عشر.

وفي العصور الوسطى لوحظت حقيقة أساسية في الكيمياء الضوئية وهي تأثير الشمس أو الضوء على الألوان مثل اسوداد الجلد البشري عند تعرضه للشمس، وقد كانت تستخدم هذه الملاحظات بشكل محدود مثل استخدامها للأغراض المنزلية وطرق التصنيع، ولقد بقيت الخاصية الحقيقية لهذه التأثيرات دون تفسير لعدة قرون والتي حاول البعض الوصول إلى تفسير لها فأرجعها البعض للهواء ونسبها آخرون إلى الحرارة بدلاً من الضوء وظلت هذه الظواهر تفسر على نحو خاطئ حتى دحضها العالم الفرنسي لافوازييه (Lavoisier) أحد مؤسسي الكيمياء الحديثة، فبعد سنوات طويلة من اختراع فريدريك ريزنر (Friedrich Risner) لكamera الحجر المظلمة بدأ العالم الألماني أنجلو سالا (Angelo Sala) تجاربه مع المادة التي تشك في إمكانياتها والمسماة (أملاح الفضة) فدون ملاحظاته في عام (١٦١٤) قائلاً: " عند تعرض بودرة نيترات الفضة للشمس فإنها تتحول للأسوداد مثل (لون الحبر)" ولم يستطع في ذلك الحين أن يميز ما الذي أحدث التفاعل فعل ضوء الشمس أم حرارتها التي أحدثت التفاعل ^(١)، ولم يكن حتى عام ١٧٢٥ عندما حل جون هينرش شولتز (Johann Heinrich Schulze) هذا الغموض عند محاولته لعمل الفسفور (Phosphorous) فاكشف شولتز الكيمائيات التي تحدث التفاعل العكسي من ملاحظة أن قطعة الطباشير المغمورة في حامض نترات الفضة (Silver Nitric) تتحول إلى اللون الأرجواني (Purple) عند تعرضه للضوء بينما يظل الجانب غير المعرض للضوء بلونه، وظن في البداية أن ذلك بفعل الحرارة إلا أن تجربة استخدام شعلة نار (تأثير الحرارة) لم يحدث أي تأثير فوتوغرافي، وبعد عدد من التجارب أدرك شولتز (Schulze) أن محلول نيترات الفضة يتحول للسواد بفعل الضوء ^(٢).

ومع التقدم والرغبة في التحول الاجتماعي ما ساعد على تقدم علم الكيمياء الضوئية إلى المرحلة التالية، ففي عام (١٧٣٧) أصبح شولتز (Schulze) عضو في أكاديمية العلوم الملكية بباريس وفيها قدم طريقة للكتابة بطريقة سرية وهي إحدى طرق الكيمياء الضوئية باستخدام محلول ضعيف من نترات الفضة (كحبر) حيث تجهز

(١) www.digitalcentury.com/encyclo/update/photo-hd.htm (٤/٤/١٩٩٩).

(٢) Johann Heinrich Schulze: امتداد الشرح ل بلدة (Nürnberg)

(٣) Helmeit Gernsheim in collaboration with Alison Gernsheim, (The History of Photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to ١٩١٤), Oxford University press, ١٩٥٥, P.٢١.

الحروف مسبقاً بواسطة إضاءة ضعيفة والتي تظل مختفية حتى تتعرض لضوء الشمس لعدة ساعات ^(١)، إلا أن الصور المتكونة بواسطة أملاح الفضة لم تكن دائمة حتى ذلك الوقت.

وفي عام ١٧٧٧ اكتشف الكيميائي السويدي كارل وليام شيل (Carl Wilhelm Scheele) أن كلوريد الفضة المسودة (Blackened Silver Chloride) لا يذوب في الأمونيا (Ammonia) بينما يذوب كلوريد الفضة غير المعرض للضوء في الأمونيا، ولقد أدى ذلك الاكتشاف إلى إمكان إظهار الصورة عن طريق غسل كلوريد الفضة في حمام أمونيا بعد عملية التعريض، وبما أن الصورة المتكونة من أملاح الفضة عبارة عن كل من كلوريد الفضة السوداء بفعل الضوء وغير القابلة للذوبان في الأمونيا وكلوريد الفضة الذي لم يتعرض للضوء والقابل للذوبان تماماً في الأمونيا وأملاح الفضة التي تتوسط فيما بين كلوريد الفضة المعرضة وغير المعرضة فتتفككت نسب ذوبانها في الأمونيا تبعاً لنسب تعرضها للضوء ^(٢).

وبانبهار شيل (Scheele) بالعلاقة بين الضوء وأملاح الفضة الحساسة للضوء استمر في عمل اكتشافات مهمة ومنها أن تعريض لوح من الورق المغطى بكلوريد الفضة إلى طيف الشمس يحدث اسوداد للورق بدرجات تختلف تبعاً لاختلاف الطيف المستخدم فالبنفسجي على سبيل المثال يحول كلوريد الفضة للسواد في خمسة عشر ثانية في حين أن الأصفر يصل إلى خمسة دقائق ونصف ويصل الأحمر إلى عشرين دقيقة.

ولقد أكد د. جوزيف بلوك (Dr. Joseph Block) (١٦٩٩-١٧٢٨) نفس النتائج في محاضراته بل وأظهر أن أملاح الفضة تتحول إلى الحالة المعدنية عند تعرضها للضوء.

وعندما بدأ توماس وجوود (Thomas Wedgwood) سلسلة من التجارب كان هدفه هو التسجيل بواسطة الوسائط الكيميائية للصور المنتجة بواسطة كاميرا الحجرة المظلمة، فاستفاد من التجارب السابقة عليه لكل من شيل (Scheele) و شولتز (Schulze)، فصنع سلسلة من الصور على الورق والجلد للموضوعات غير المتحركة وتم وصف هذه العمليات عن طريق صديقه همفري ديفي (Humphery Davy)

(١) Michael Langford, (Advanced Photography), Focal press, fifth edition, London, ١٩٨٩, P. ١٤٨.

(٢) Helmut Gernsheim in collaboration with Alison Gernsheim, (The History of Photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to ١٩١٤), Oxford University press, ١٩٥٥, P. ٢٣: ٢٨.

الكيميائي المشهور في الورق البحثي المنشور في جريدة المعهد الملكي (The Journal of Royal Institution) عدد (١) رقم (٩) في ٢٢ من يونيو (١٨٠٢) في صفحة ١٦٥ تحت عنوان (رواية لطريقة طباعة الرسومات الزيتية من خلال الزجاج ولعمل لمحات عن حياة أشخاص عن طريق قوة الضوء على نترات الفضة) والذي اخترع بواسطة توماس ودجود (Tom Wedgwood) ورصده همفري ديفي^(١).

ويتضح لنا أن كل التجارب حتى ذلك الوقت لم تستطع أن تصل لإنتاج صورة من نترات الفضة يمكن تثبيتها إلا أن كل ما توصلوا إليه طريقة لعمل ترسيخ (Stabilization) للصورة الناتجة من تعرض نترات الفضة للضوء من خلال أبحاث (ديفي).

ولقد استخدمت كاميرا الحجرة المظلمة بواسطة اسكتشات (Josiah Wedgwood) في القرن الثامن عشر لعمل التصميمات لزخرفات على خزفياته، ولقد بدأ ابنه الرابع (Thomas Wedgwood) في تسعينيات القرن الثامن عشر (١٧٩٠)^(٢) سلسلة من التجارب والتي كان هدفها التسجيل بواسطة الوسائط الكيميائية للصور المنتجة بواسطة كاميرا الحجرة المظلمة.

وعلى الرغم من تكوين (Wedgwood) لمعادلة تسجيل الضوء إلا أن (Davy) كان له القدرة على اقتراح طريقة لترسيخ (Stabilizing) هذا التأثير وحفظهم من الاسوداد عند تعرضهم مرة أخرى للضوء.

أما أول من عرف بأنه استطاع تقديم صورة دائمة عن طريق فعل الضوء تم الاتفاق على أنه الرجل الفرنسي جوزيف نيسفور نيبسي (Joseph Nicéphre Niepce) في أوائل القرن التاسع عشر عندما كان في منتصف العمر ولقد اهتم من بعدها بالليثوجراف (Lithography)، وبدأ التجارب بهدف نشر طريقه لإنتاج تصميمات مباشرة من خلال (Litho Stone) حجر الليثو بفعل الضوء عوضاً عن الطرق المجهدة لعمل رسومات باليد.

وفي خلال (١٨١٥) قام نيبسي بتجارب مستخدماً الورق الذي قام بتحسينه ليتأثر بفعل الضوء عليه مع خليط من الطباشير (Chalk) ونترات الفضة (Silver)

(١) <http://www.genealogy.org/~ajmorris/photo/history.htm>

(٢) Camfield and Deirdre wills, History of photography, Techniques and Equipment, Hamlyn pub. ,

(Nitrate) والملح (Salt) مثل وجود (Wedgwood) إلا أنه لم يتمكن من تثبيت الصورة التي كونها فصب اهتمامه على مواد أخرى.

في عام (١٨٢٦) نجح في تثبيت الصورة التي كونها بواسطة كاميرا الحجرة المظلمة (Camera Obscura) ولقد اعتمدت طريقته على اكتشافه طبقة التغطية المصنوعة عن طريق مزج كميات من مواد (أشباه الأسفلت) (Asphalt-Like) والبتومين (Bitumen - القار) في مذيب مناسب مع التحكم في نسب القساوة (Hardening) عند تعريضها للضوء شكل (٣-٤) ،وبعد التعريض يتم غسل الشريحة (Plate) بواسطة زيت اللافاندر (Oil of Lavender) ،وعلى ذلك فإن المساحات غير المتصلبة (Unhardened) تتلاشى تاركة الصورة الدائمة ،ومن سوء الحظ أن هذه العمليات كانت غير مرضية للفوتوغرافيا العادية كما أنها تتطلب تسجيل ضوئي (تعريض) لمدة تصل إلى ثمان ساعات.

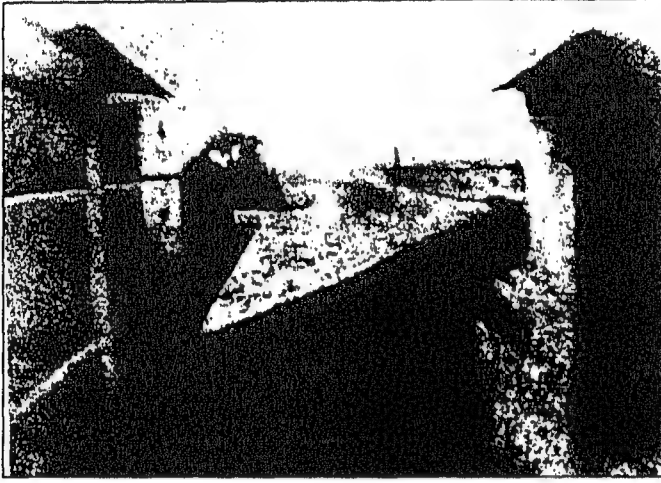
وفي نفس العام تعرف نيبسي (Niépce) على لويس جاكوب داجير (Louis Jacques Mandé Daguerre) عن طريق رجل البصريات الفرنسي شراليير (Cheralier) وبعدها بعامين كونوا شركة ،إلا أن وفاة نيبسي (Niépce) في عام ١٨٣٣ كانت قبل أن يتم أي تقدم يُذكر ،وعلى الرغم من أن ابنه ايزادور (Isidore) أتم هذه المشاركة ،إلا أن داجير (Daguerre) أصبح العضو المسيطر .

وفي السابع من يناير عام (١٨٣٩) تم إعلان الاكتشاف تحت اسم (Daguerreotype) (عمليات التشغيل الداجيرييه) رسميًا بواسطة فرانسواه أراجو (François Arago) سكرتير الأكاديمية الفرنسية للعلوم^(١).

٣-٣- الداجيرييه (The Daguerreotype):

انتشرت الداجيرييه لنيبسي تحت اسم الهليوجراف (Heliographs) (Helios=sun, Graphos=paint) باللغة اليونانية ،وسميت أيضا بالواح القار (Bitumen) ،واستخدمت شرائح من النحاس والفضة عالية الصقل (Highly Polished Sheet of Silver-Plated Copper) كقاعدة أو في حالة نادرة شريحة من الفضة فقط ، فعرفت باسم المرايا ذات الذاكرة (Mirrors with a Memory) حيث يتم تحسين الشرائح عن طريق تعريض السطح الفضي للبخار المتكون من تسخين بلورات اليود الصلبة (Solid Iodine Crystals) في صندوق تبخير (Fuming Box) وعلى هذا

(١) Camfield and Deirdre Wills, ibid p.١٣.



شكل رقم (٣-٣)
أوائل الطبقات الناجحة لنيسى

Nicephore Neipce " View from a window at Gras"

١٨٢٦

يتكون يوديد الفضة (Silver Iodide) على السطح، ثم تعبأ بعد ذلك في الكاميرا ثم يتم التعريض، أما زمن التعريض فتطلب من عشر دقائق حتى ساعة لكل شريحة على حسب مقدار شدة الضوء، والصورة المتكونة يتم إظهارها بفصلها مؤقتاً في الصندوق الموضوع فوق طبقة من الزئبق (Mercury) والذي يدفأ بواسطة مصباح الكحول الصغير الحجم، وعلى هذا فإن البخار المنطلق يكون عند التوحد مع يوديد الفضة - المعرض للضوء - المملغم* بعد أن يتم معالجة اللوح بمحلول من الملح فيحل محل أي أجزاء متبقية من يوديد الفضة والتي لم توظف لإنتاج الصورة، فتنتج صورة تظهر فيها مملغم لمناطق الإضاءة (للفضة والزئبق) ومناطق الظلال هي الفضة المصفولة مما يوجب أن تحمل الشريحة بالطريقة التي تعكس بعض السطح الداكن، ومن الواضح أن كل من زاوية الرؤية وظروفها ضروريتان ليتم رؤية الصورة جيداً^(١).

كانت كل صورة متفردة (لا يمكن إعادة إنتاجها إلا عن طريق عمل طبعة داجيرييه من الصورة الأصلية حيث تتكون صورة عكسية للأصول فتتكون صورة مقلوبة (اليسار يمين والعكس) وعادة ما يتم ملاحظتها في صور الزفاف فتتغير الأوضاع فيظهر الخاتم في اليد اليمنى عوضاً عن اليسرى، أو عن طريق وضع الأزرار في الملابس، وعند الرغبة في الحصول على صورة مُعدلة (Right Way Round Pictures) يوضع منشور أو مرآة في أمام عدسة الكاميرا.

وبعد الإعلان عن اكتشاف هذه العملية قامت المفاوضات مع الحكومة الفرنسية والتي احتدت في أغسطس (١٨٣٩) في الترتيبات التي يمكن أن تقوم بها بشأن المنحة المقدمة منها بقدر ٦,٠٠٠ و ٤,٠٠٠ فرنك لكل من داجير وازيدور نيس (Nesphor) من أجل الكشف الكامل عن هذه العملية، وتمت موافقة الشركاء وتم إعلان هذه العمليات للحكومة وأصبحت معلوماتها بدون رسوم للعالم كله ما عدا في إنجلترا حيث تقدم الموظف الحكومي مايلز بررى (Miles Berry) لامتياز استخدامها ومن ثم منح حق الامتياز البريطاني رقم (١٨٣٩-٨١٩٤) في الرابع عشر من أغسطس لعام (١٨٣٩) وكان هذا قبل ٥ أيام من الإعلان التاريخي الذي قام به فرانسوا أراجو (François Arago) في ظهر التاسع عشر من أغسطس لعام ١٨٣٩ وذلك في الاجتماع لأكاديمية العلوم، في اللقاء بين أكاديمية العلوم وأكاديمية الفنون الذي أقيم في قصر ولى العهد ولم يتقدم داجير (Daguerre) وقيل أنه كان يعاني من الإصابة بالسعال.

*المملغم: زئبق ممزوج بمعدن أخرى - Amalgam

إلا أن الحقيقة أن عمليات التشغيل (Process) أعطى حق امتيازها في إنجلترا واستغلالها كاستثمار تجارى وهذا دليل على أن الداجيريه الإنجليزية الأولى لم تكن تحمل اسم الفوتوغرافي (داجير) حيث كان العديد من مستخدمي هذه الطريقة لم يكونوا حاملين لترخيص مزاولة هذه التشغيلات^(١).

٣-٤- الرسم الفوتوغرافي وطريقة الكالوتيب:

:The Photographic Drawing and the Calotype

في عام (١٨٣٣) استخدم فوكس تالبوت (Fox Talbot) (Camera Lucida) لتساعده في عمل استكشافاته لكنه لم يحصل على نتيجة مرضية، وكانت النتيجة أنه قرر تجربة إنتاج عمليات كيميائية لتسجيل الصورة وعند عودته لبلده في لاكوك (Lacock) بدأ سلسلة من التجارب والذي توج بالعمليات الفوتوغرافية التي نعرفها الآن وهى إنتاج الصورة السالبة للموضوع وطريقة عمل عدد من الإيجابيات منها.

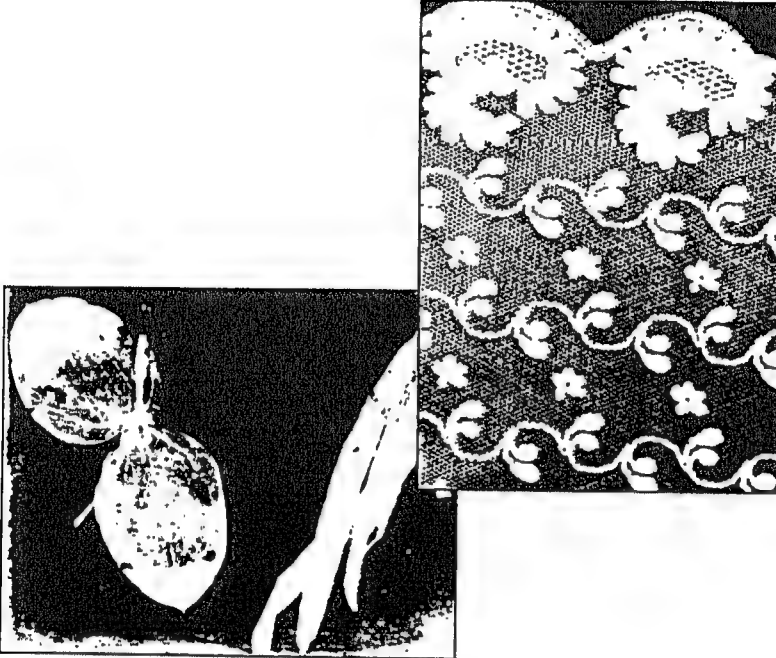
استخدم النحاس والفضة كقاعدة معدنية تحمل المستحلب الحساس أما الورق ذا الحساسية الضوئية فلقد انتشر على يد ودجود (Wedgwood) إلا أن فوكس تالبوت هو من كشف الغبار عن الجدال الأخير وهو تثبيت الصورة، وكانت تجاربه الأولى تتضمن شرائح ورقية عادية محسنة للضوء وبعد تعريضها للضوء يتم معالجهم في محلول من كلوريد الصوديوم (ملح الطعام) يثله آخر مستخدماً نترات الفضة (Silver Nitrate) فيتكون مركب من كلوريد الفضة الحساس للضوء (Silver Chloride) متداخلاً مع نسيج الورق نفسه والذي يسود عند تعريضه لفعل الضوء، وقام بوضع أشياء رفيعة مثل قطع من الأربطة أو أوراق النبات أو ورق مطبوع على إحدى جانبيه ملاصقاً للورق الحساس ثم يعرضه لشمس ناصعة، وعندما يسود الورق الحساس إلى درجة كافية يقوم بتثبيت الصورة في محلول من الملح الشائع استخدامه (كلوريد الصوديوم) لترسيخه بدرجة كافية ويمكن رؤيته في الضوء العادي بدون أن يسود مرة أخرى، فكان الناتج عبارة عن صور لهذه الأجسام كما يظهر في الشكل رقم (٣-٤)، ومن الجائز أن نقول أن هذه الصور الفوتوغرافية وطريقة الحصول عليها هي الملمح الحقيقي لفنانين أمثال (مان راي) و (ماهولى ناجي) المنتجان لطريقه الفوتوجرام (Photogram).

انتج فوكس تالبوت النيجاتيف باستخدام كاميرات خشبية صغيرة وأكثر هذه النيجاتيفات شهرة هي التي تصف النافذة الموجودة في صالون جنوب لأكوك (Lacock Abbey) والتي يُعتقد أنها من أوائل النيجاتيفات التي أمكن لها البقاء والأصلية منها موجودة في المجموعة الفوتوغرافية لمتحف العلوم بجنوب كنسينجتون (Kensington) بلندن.

وفي وقت لاحق استطاع أن يحصل على طبعات إيجابية عن طريق الطبع الملامس (Contact Printing) للنيجاتيف إلى ورق مماثل للورق المحسّس ولقد سميت هذه العمليات الرسم بالضوء (Photogenic Drawing) وعند سماعه عن أعمال داجير (Daguerre) بفرنسا أسرع في الإعلان عن تجاربه الخاصة وعرض أمثله لأعماله في اجتماع للمعهد الملكي (Royal Institution) في يناير ١٨٣٩.

وفي سبتمبر عام ١٨٤٠ عمل فوكس تالبوت بنصيحة صديق له في عمل الاكتشافات المهمة والتي هي ألواح من ورق مُعد بطريقة الرسم بالضوء (Photogenic Drawing) الذي أعطى تعريض قليل كما كان غير كافٍ لإنتاج صورة مرئية، وعن طريق استخدام حامض الجاليك (Gallic Acid) تم إظهار هذه الصور الفوتوغرافية بنقلها إلى أخرى مرئية فكان الناتج نيجاتيف بالطبع، إلا أنه يمكن عمل الإيجابيات عن طريق عمل طبع ملامس، ولقد سميت هذه العملية بالكالوتيب (Calotype) والمنتشرة باسم التالوتيب (Talotype) ومن الخطأ أن يُشار إلى أن هناك طبعات بوزتيف صنعت بهذه الطريقة كالكالوتيب حيث كانت كلها تقريباً طبعات من ورق الملح (Salt-Paper Prints)، فكانت الطبعات التي أُنتجت من ورق "Photogenic Drawing" من نيجاتيفات الكالوتيب^(١)، وتم شرح هذه العمليات في ورق قدم في اجتماع الجمعية الملكية (Royal Society) الذي أقيم في ١٠ يونيو ١٨٤١، والذي أجمّلها في الترخيص أو حق البراءة رقم (٨٠٨٤٢) والذي منح له في ٨ فبراير من نفس العام (٨ فبراير ١٨٤١) (ويمكن اختصاره أنه لوح من ورق ذي جودة عالية للكتابة ثم صقله من إحدى جوانبه بمحلول من نترات الفضة ثم جفف ثم غمس في حوض من أيوديد البوتاسيوم (Potassium Iodide) فتفاعل كلا المركبان منتجان يوديد الفضة (Silver Iodide) المتخلل في نسيج الورق، وحيث أن النسيج الورقي يحتوي على وفرة من يوديد الفضة ومع قلة حساسيته للضوء فإنه يمكن الاحتفاظ بها للاستخدام مستقبلياً وقبل استخدامها بفترة قليلة يتم تحسيسها بواسطة تعويمها في محلول من نترات الفضة (Silver Nitrate) وحامض الأسيتك (Acetic

(١) Camfield and Deirdre Wills, ibid p.١٦



شكل رقم (٣-٤)

صورتان فوتوغرافيتان قام فوكس تالبوت بإنتاجهما في تجاربه الأولى.

(Acid) وحامض الجليك (Gallic Acid) والتي سميت بمحلول جالو-نترات الفضة " (Gallo-Nitrate of Silver Solution) على يد فوكس تالبوت.

ولقد علق فوكس تالبوت على الحساسية العالية للمواد الناتجة على أنه في ظروف الشمس الساطعة (الإضاءة العالية) يكون وقت التعريض دقيقة واحدة بفتحة F1٦١١ وهي قدر كافى للحصول على تعريض صورة، ثم يتم تشغيل الصورة الكامنة (Latent Image) بغمرها في محلول جالو-نترات الفضة (Gallo-Nitrate Silver) والتي تثبت في محلول بروميد البوتاسيوم (Potassium Bromide) والذي استبدل فيما بعد بثيوسلفات الصوديوم (Sodium Thiosulphate) الهيبو (Hypo).

الداجيرييه صورة فريدة ذات نقاء وجودة عالية، أما طريقة (الكالوتيب) فبسبب الطبيعة اللينة للورق المستخدم في كل من السلبية والورق الملحي الإيجابي المعد للطبع (Salt-Paper Positive Print) فكانت دائماً ما تظهر الصورة أقل حدة وأكثر نعومة، إلا أن كلا الطريقتين يتطلبان فترة تعريض طويلة والتي لا تتناسب مع طبيعة موضوعات الحياة اليومية التي اهتم بتسجيلها الفوتوغرافيين الأوائل.

وعلى الرغم من كون صورة المسجلة على قاعدة ورقية بطريقة فوكس تالبوت والأقل في الجودة الحقيقية للصورة النهائية عن الصورة الداجيرييه إلا أنها ذات ميزة عظيمة في كونها يمكن الاستساخ منها فيمكن الحصول على أى عدد من الصور الموجبة عن طريق طبع الصورة السالبة^(١).

٣-٥- طبعة الألبومين وطريقة تشغيل الكلوديون الرطب:

أقام نيبسى فيكتور (Niepce St. Victor) عام (١٨٤٧) تجاربه على شرائح الزجاج المغطاة بالألبومين والألبومين هو بياض البيض (والذى يعمل كدعامة للمركب الحساس للضوء) والذى يعمل كنيجاتيف، إلا أن وقت التعريض المطلوب مازال طويلاً ليتمكن أن تسجل عليه الموضوعات المتحركة.

قام بلانكوارد إيفرارد (Blanquant Evrard) في عام ١٨٤٨ بتغطية ورق رفيع وناعم بواسطة بياض البيض (الألبومين) قبل تحسيسه وكانت النتيجة ورق ذا سطح ناعم وشبه زجاجي (Semi-Glass) والذي كان قادراً على الاحتفاظ بكل الجودة والخواص الموجودة في السلبية الأصلية (Original Negative) وظلت العملية

(١) Ibid p. ١٧, ١٨

مستخدمة حتى عام (١٨٩٠)، وكانت مزايا الزواج كدعامة للنيجاتيف مدركة من الأيام الأولى للفوتوغرافيا إلا أن الصعاب العملية كانت في الحصول على قوام أو أساس شفاف لتغطية الزواج بأملح الفضة الحساسة للضوء.

صنع سير جون هيرشيل (Sir John Herschel) أول صورة فوتوغرافية على الزواج إلا أن الإعداد للشريحة تتطلب ساعات عديدة من العمل بل وغير عملي أيضا.

استثمر فريدريك سكوت ارثر (Frederick Scott Archer) النحات الذي أصبح عضو منشأ لنادى الكالوتيب في (١٨٤٧) اكتشاف الكلوديون (Collodion)-في ذلك الوقت- واستخدمها كطبقة أساس لتغطية شريحة الزواج ثم أضاف أيوديد البوتاسيوم (Potassium Iodide) عليها فحصل على طبقة مغطاة ملساء عن طريق إمالة الشريحة وفي حين أن الأثير (The Ether) المذاب في الكلوديون قد تبخر تقريباً فإن الشريحة يتم معالجتها في محلول نترات الفضة، ويتم تحضير المواد الحساسة للضوء في مكان مظلم ثم عمل التعريض والنيجاتيف رطب والذي يفقد حساسية للضوء حين يجف وتتطلب وقت أقل من الكالوتيب (Calotype) أو الداجييرييه كما تتميز باستخدام قاعدة شفاقة (الزجاج) لا تتداخل مع التفاصيل المسجلة و ذات درجة لون جيدة، وقد نشرت هذه العمليات في مارس ١٨٥١ فكانت من أهم المساهمات في تطور العمليات الفوتوغرافية.

انتشرت الطريقة الجديدة في الاستخدام لعمل البورتريهات عوضاً عن الداجييرييه، وفي إنجلترا عرفت تحت اسم إيجابيات الكلوديون على الزواج (Collodion Positives on Glass) إلا أن المصطلح الأمريكي لها هو الامبروتيب (Ambrotype) والذي أصبح الاسم الشائع فيما بعد، ويعرض بمقاس صغير يماثل الصورة الداجييرية بدهان ورنيشي أسود في الخلفية أو شريحة سوداء من الورق ليتمكن المشاهد من رؤيتها كإيجابية، أوجدت ضرورة التعريض والمستحلب مازال رطباً صعوبات بالنسبة لمصورى التوبوجرافيا (Topography) ومناظر الطبيعية فيجب عليهم حمل خيمة تعمل كغرفة مظلمة محمولة ومن ثم وجه العديد من العلماء تجاربهم ومجهوداتهم تجاه إنتاج ألواح من الكلوديون ذات نتيجة مرضية ولكن جافة (شرائح الكلوديون الجافة)^(١).

(١) ibid. pp.٢٠,٢١

فقام ج.م. تيوبنوت (J. M. Toupenot) الكيميائي الفرنسي في ١٨٥٥ بتجربة إضافة مواد متنوعة مثل الشاي أو العسل أو القهوة أو توت العليق وغيرها، كما اقترح أنه يمكن زيادة حساسية الكلوديون عن طريق تغطية الشريحة بطبقة أو غشاء من الألبومين المعالج باليود (Iodize Albumen) فيمكن أن يجف ويحتفظ به في نفس حالته لمدة اسبوع أو أكثر، فغمر سريع في حمام من نترات الفضة (Silver Nitrate) هو كل ما يتطلبه قبل أن يتم تعريضه، إلا أنه يعيها أن الشريحة تتطلب وقت أكبر - في عمليات التعريض - من شرائح الكلوديون الرطب التقليدية، وبالرغم من ذلك فقد استخدمها معظم الفوتوغرافيين المشهورين مثل جامس ميود (James Mudd) من مانشستر وروبيرت ماك-فيرسون (Robert Mac-Pherson) المتخصص في الفوتوغرافيات المعمارية بروما، إلا أن أول شرائح كلوديون جافة قد بدأها د. هيل نوريس (Dr. Hill Norris) من برمنجهام والذي منح براءة الاختراع لعمليات تشغيله في عام (١٨٥٦) فلقد اقترح أن يتم تغطية الشرائح المعدة مسبقاً بمحلول من الصمغ العربي أو الجيلاتين (Gelatin) والذي يجف ويحفظ في صناديق محكمة الغلق، وكانت سرعة طريقة الإعداد بمحلول من الصمغ العربي أقل النصف تقريباً من طريقة الكلوديون الرطب التقليدية، ثم تم عمل مصنع بواسطة نوريس (Norris) في ياردلي (Yardley) وهي ضاحية من ضواحي برمنجهام، ولقد حظى بشعبية كبيرة في وقت قصير وبيع هذا الاختراع في كلا الجانبين للأطلسي، ثم قدمت نسخة مطورة لها ضعف السرعة عام (١٨٦٠).

اقترح المajor ك. روسيل (Major C. Russell) إضافات متعددة لعمليات الكلوديون الرطب لكن لم يحظى أى منهم بنجاح، إلا أنها أدت لاكتشاف أكثر وأهم وهو مظهر الالكالين (Alkaline developer) والذي استخدم بدلاً من المظهر الحامضي (Acid developer).

استحدث كل من سايس (B. J. Sayce) وبولتون (W. B. Bolton) -رئيس تحرير جريدة الفوتوغرافيا البريطانية (British Journal of Photography) فيما بعد- العضوين في جمعية ليفربول للفوتوغرافيين الهواة مبدأ إعداد ملح الفضة الحساس في الكلوديون نفسه، كما أنتج سايس (Sayce) وفري (S. Fry) من كينجستون (Kingston) وماوسون وسوان (Mowson & Swan) من نيوكاسيل شرائح جيلاتين الفضة جافة (Gelatin-Silver Dry Plates) مستخدمين أساس مشابه لما يستخدم حتى ثمانينات القرن العشرين إلا أنه حساس للون الأزرق فقط (Blue Sensitive)، وفي عام ١٨٣٧ اكتشف الأستاذ الجامعي الألماني هيرمان ويلام فوجيل (Hermann Wilhelm Vogel) المتخصص في الكيمياء الضوئية في برلين أن

معالجة شرائح مستحلب الكلوديون الرطب بواسطة صبغات أنيلين محددة (Aniline Dyes) تجعل منه حساس للألوان الممتصة بواسطة الصبغات، ولقد قاد هذا الاكتشاف مباشرة إلى مواد ذات حساسية تامة للألوان كلها (Fully Colour-Sensitive Material)، فكانت التجارب الأولى لشرائح تمتد الحساسية فيها من الأزرق إلى الأزرق والأخضر سُميت شرائح الأرثوكرماتيك (Arthochromatic Plates)، ثم امتدت لتشمل البرتقالي والأحمر سُميت شرائح البانكروماتيك (Panchromatic Plates).

أصبح الزجاج هو القاعدة التقليدية التي تغطي بالمواد الحساسة للضوء منذ أن قدم ارثر طريقة تشغيل الكلوديون الرطب ويعيب هذه القاعدة الزجاجية قلة المرونة وسهولة الكسر، ثم انتقل جورج إيستمان (George Eastman) المؤسس الأمريكي لمنظمة كوداك في ثمانينات القرن التاسع عشر إلى استخدام مواد السلايبات الورقية (Paper Negative Material) والتي تتحول إلى الشفافية عند التلميع أو الصقل الشمعي أو الصقل بالزيت بعد عمليات التعريض والتشغيل وكانت متاحة في صورة شرائح فلميه (Cut Sheet)، إلا أن أول من نجح من عمل شرائح جيلاتين جافة هو د. ريتشارد لينش مادوكس (Dr. Richard Leach Maddox) والتي نشرت في جريدة الفوتوغرافيا البريطانية في ٨ سبتمبر ١٨٧١، وطورها الفوتوغرافي جون بورجيس (John Burgess) في لندن عام ١٨٧٣ في شكل مستحلب جيلاتيني مجهز مسبقاً (Ready-Prepared Gelatin Emulsion) إلا أنها كانت أبطأ من مستحلب الكلوديون الرطب، ثم نشر ريتشارد كينيت (Richard Kennett) مستحلب جيلاتيني رقيق يحل ويمزج في الماء ثم يتم تغطية الشرائح الزجاجية بها -والتي يقوم بها الفوتوغرافي نفسه- وبعدها بعام أعلن عن الشرائح المعدة مسبقاً (Ready-Coated Plates) عن طريق تجفيف المستحلب بواسطة الحرارة فزاد من استجابة المستحلب للضوء، استفاد شارليز بنيت (Charles Bennett) من فكرة استعمال الحرارة واخترع عمليات التشغيل تستخدم عمليات النضج (Ripening Process) ونشر تفاصيله في جريدة الفوتوغرافيا البريطانية في ٢٩ مارس ١٨٧٨.

وفي عام ١٨٨٥ صمم وولكر (W. H. Walker) الفيلم الرول (Roll Film) لإيستمان وهو عبارة عن مواد رول الورق السالب (Roll of the Paper Negative Material) كاف لعمل ٢٤ لقطة والتي يمكن أن تناسب في حجمها واستخدامها كاميرات الشرائح التقليدية (Conventional Plate Camera)^(١)، ثم قدم ل. وارنيك (L. Warner).

(١) ibid. pp. ٢٣، ٢٤

(Warnecke) حامل الفيلم الرول (Roll Film Holder) مستخدماً مساحة من الورق المحسّس والذي يكفي لعمل مائة صورة فوتوغرافية.

حدث طفرة أخرى في علم الفوتوغرافيا باختراع الكساندر باركس (Alexander Parkes) لمادة صناعية تسمى السيلولويد (Celluloid) في عام (١٨٦١) ثم قدمت نسخة منقحة من هذه المادة عام (١٨٨٩) في الجيل الجديد لأفلام كوداك^(١) والتي تستخدم قاعدة من نترات السيلولوز (Cellulose Nitrate) سريعة الاشتعال، فاستخدم بدلا منها أسيتات السيلولوز (Cellulose Acetate) في ثلاثينيات القرن العشرين كما استخدمت مواد قاعدة البوليستر في ١٩٦٠ الستينيات (Polyester-Based Materials) فكان أكبر نصر في الحصول على قاعدة فوتوغرافية مرنة تمكن من عمل عدد من الصور الفوتوغرافية على رول فيلم واحد خفيف الوزن مرّن وبالتالي تم تبسيط العملية الفوتوغرافية وأصبحت متاحة للجميع فأضحى البحث عن الألوان في صورة من أهم المتطلبات التالية لتتوازن الصورة الفوتوغرافية مع باقي الفنون المرئية التشكيلية بل وتستطيع أن تصبح من أقوى المنافسين لها.

٣-٦- التصوير الملون:

بعد أن نجح الفوتوغرافيين في عمل صور أبيض واسود رغبوا في عمل صورة فوتوغرافية ملونة، وفي القديم كانت تلون الصور الفوتوغرافية باليد بطريقة الامبروتيب (Ambrotype) وتينتيب (tintype) وحتى الطباعات الورقية، إلا أن الألوان كانت توضع بطريقة رديئة حتى أن الأصل المصور كان يدمر تماماً وهذه الصعوبات وانعدام الجودة اللونية زاد الرغبة في الوصول لطريقة أفضل في عمل الصورة الفوتوغرافية الملونة وعمليات فوتوغرافية ملونة، فالصورة تبدأ وتكون ملونة بداية من عمليات التصوير وليس بعد الحصول على صورة أبيض وأسود.

كانت أول التجارب الناجحة في التصوير الملون التي قام به الفيزيائي البريطاني جيمس كلارك ماكسويل (James Clerk Maxwell) عام ١٨٦١ والذي عرض في محاضرة عن طبيعة الرؤية الملونة، فقام ماكسويل بعمل ثلاث تعريضات لنفس الموضوع على ثلاث أفلام أبيض وأسود خلال ثلاث مرشحات من أزرق وأخضر وأحمر، فكانت النتيجة هي الحصول على ثلاث أفلام أبيض وأسود كل منها مسجلة للقيم اللونية للمرشح الخاص بها والموجودة في الموضوع المصور، ثم قام ماكسويل بتحويل الأفلام النيجاتيف الأبيض والأسود إلى أفلام موجبة شفافة، وبعد ذلك قام بعرض الثلاث طباعات خلال ثلاثة أجهزة عرض واضعاً أمام كل شفافية المرشح

(١) Ibid. p.٧٤.

المستخدم في تصوير الطبعة السلبية الأصلية، وعند عرض هذه الصور علي حائل في غرفة مظلمة ومع تراكب صور الثلاث فوتوغرافيات حصل علي صورة تامة الألوان للموضوع المصور^(١)، تحقق بذلك ما سمي بطريقة الجمع للألوان، ثم قامت بعد ذلك العديد من التجارب للحصول علي صورة فوتوغرافية ملونة أبسط، في عام ١٨٩٣ استطاع جون جولي (John Joly) أن يجمع عناصر طريقة الجمع في لوح زجاجي واحد وأمكن استخدامه في الكاميرا.

ثم طور كل من أوجست ولويس لوميير (Auguste and Limiere Louis) طريقة الأوتوكروم (Autochrome) والتي يسرت الفوتوغرافيا الملونة بطريقة كافية لتستخدم تجارياً.

عاب كل العمليات المنتجة للفوتوغرافيا الملونة إنها كانت تنتج صورة إيجابية شفافة وليست طبعة نيجاتيف ملونة، فتمكن الباحثان الفرنسيان لويس ديجس هارون (Louis Doucos du Hauron) وشارلز كروس (Charles Cros) من حل المشكلة والذان عملاً مستقلاً عن بعضهما وكلاهما كانت تطبيقاته في طريقة الطوح للألوان المكتملة لإنتاج طبعة ملونة، وبعد عام من الأبحاث أعلنوا عن هذه الطريقة عام ١٨٦٩ فقاموا بتصوير ثلاث أفلام أبيض وأسود لنفس الموضوع خلال ثلاث مرشحات أزرق وأخضر وأحمر، ثم قاموا بتحويل السلبية إلي إيجابية أبيض وأسود إلا أنهم عوضاً عن عرض الإيجابيات خلال المرشحات الأزرق والأخضر والأحمر قاموا بصبغ كل إيجابية باللون المكمل له فكانت الإيجابية بالمرشح الأخضر تصبغ بلون ماجنتا والمنتجة بالمرشح الأحمر تصبغ باللون السيان والمرشح الأزرق بالأصفر وعند دمج الثلاث إيجابيات علي لوح أبيض فتصبح الثلاث طبقات الملونة فوق بعضهم البعض (كنتيجة لقاعدة الطرح) فانتج الصورة كاملة التلوين، وطريقة الطرح هي الأساس لمعظم عمليات الفوتوغرافيا الملونة الآن^(٢)، وظلت طريقة الطباعات الثلاث المنفصلة مستخدمة لمدة طويلة سواء بطريقة الطرح أو طريقة الجمع إلا أنها كانت تطبق قليلاً لتعقيدها وبطئها، فأني تحرك في الكاميرا عند التصوير أو خطأ في عمليات الطبع تنتج صور غير واضحة أو غير جيدة لونها، فأننتج كاميرا بمنشور للحصول علي سلبات لنفس الموضوع بطريقة أسهل وقد استخدمت طريقة (Carbon Process) و (Carbro Process) ثم طريقة طبع (Dye-Transfer).

قبل الحرب العالمية الأولى استطاع الكيميائي الألماني رودولف فيشر (Rudolf Fischer) أن يقدم مبادئ (Dye-Coupling) والتي هي أساس للعديد من

(١) Charles Swedlund, with Elizabeth Yule Swedlund (Photography, A Handbook of History, Material, and Processes), second edition, Holt, Rinehart and Winston, New York, ١٩٨١.

(٢) Charles Swedlund, with Elizabeth Yule Swedlund, idib.

المعالجات اللونية الآن، فقام فيشر (fischer) بتقديم عناصر منتجته للصبغة تسمى (Dye-Couplers) والمتداخلة في المستحلب مع مكونات الفضة الحساسة للضوء، وهذه العناصر الكيميائية ستقوم فيما بعد بتوليد لون عن طريق التحول إلى صبغات عند تنشيطها بواسطة مظهرات اللون، فكان إنتاج الفيلم ذي الطبقات المتعددة فيما بعد للفوتوغرافيا الملونة، والتي تحتوي على طبقات محسنة لونها منفصلة لمستحلب أبيض وأسود والمركبين معا ليكونا وحدة متكاملة، وهذه المستحلبات محسنة للألوان الأولية (الأزرق، الأخضر، الأحمر) فتسجل الطول الموجي بنفس الدرجات الضوئية التي تصل للفيلم.

أفضل تجارب التقنية الجديدة ما قام به كل من ليوبولد مانز (Leopold Mannes) و ليوبولد جودفيسكي (Leopold Godowsky) محترفي موسيقي وقد عرفوا أفكار فيشر عن (Dye-Coupling) وبدعوا تجاربهم عن الطبقات الثلاث (Triple-Layer) وبعد خمس أعوام من تجمع لكل من مانز وجودفيسكي (Mannes, Godowsky) وشركة (Eastman Kodak) في روشستد، فأنتج عملهم فيلم إيجابي ملون، ثم قدم عام ١٩٣٥ الفيلم (Kodachrome) في السوق للاستخدام في أفلام ٣٥مم المستخدمة في الأفلام المنزلية وفي بعض أفلام الشرائح إلا أن هذه الطريقة كانت معقدة ومكلفة لأن الفوتوغرافي يجب أن يرسل أفلامه لشركة كوداك لعمل المعالجات المطلوبة^(١)، ومنذ نحو عام ١٩٤٨ ظهرت الأفلام الفورية (Instant Picture) فاخترع وطور إوين لاند (Ewin Land) طريقة تشغيل لعمل طبعات من الوثائق (Document Copying Process) والتي أصبحت متاحة لجميع عمليات التصوير الفوتوغرافية وتستخدم كاميرا رول (Roll Film Type Camera) وتعطى طبعات سبيا إيجابية (Positive Sepia Prints) في دقيقة واحدة، ويتم تعريض كل صورة على جزء من هذا الرول الورقي ثم يقوم مستخدم الكاميرا بنزع الورق للجزء الداخلي من الرول حتى يتم نشر كيماويات التشغيل على الورق ويصبح ملاصق له في ثوان - مستقبلاً الورق - ثم تقوم الكاميرا بإخراج الشريحتان الورقيتان ويقوم المصور الفوتوغرافي بنزعهم عن بعضهم بعد دقيقة واحدة فيصبح في أحد الشرائح صورة سلبية يتم إلقاؤها وفي الأخرى شريحة لطبعة إيجابية دائمة.

تطورت تقنية التصوير بثلاث طبقات الملونة ببطيء وظهرت على التوالى مواد جديدة أسرع وأبسط في عمليات التشغيل عن المواد القديمة، فظهرت مواد التبييض الصبغية الفضية (Silver dye-bleach material) تحت اسم (Cibachrome) في منتصف ستينات القرن العشرين فسمح بطبع مباشر من الفيلم

(١) Ibid pp. ٣٤٠-٣٤٣.

الإيجابي (Positive/Positive Process)، كما تم تحسين خواص كل من سرعة وحدة تفاصيل مواد الألوان والأبيض والأسود، إلا أن عدد المنتجات الأبيض والأسود تزداد باطراد كل عام، وفي عام ١٩٦٣ أنتجت شركة بولارويد مواد الطبعة الملونة الفورية في شكل جزءان ينسلخان من بعضهما البعض وفي عام ١٩٧٢ قاموا بتطوير هذه العمليات عن طريق اختراع مواد لشرائح مفردة حيث تخرج من الكاميرا ككارت أبيض اللون وتقوم الكيماويات بتكوين الصورة الملونة في الضوء الطبيعي^(٢)، تلتها شركة كوداك في عام ١٩٧٦ بكاميرات تصوير فوري خاصة بهم بمواد فورية للصورة الملونة الخاصة بهم تعتمد على نفس المبادئ، ومنذ سبعينيات القرن العشرين استخدم معظم الفوتوغرافيين أفلام الألوان في معظم أعمالهم فقل استخدام الأفلام الأبيض والأسود عن السابق، فكانت هذه الاختراعات هي المقدمة لإنتاج أفلام ملونة والتي أنتجتها العديد من الشركات ككوداك واجفا وكونيكا وغيرهم.

وأخيرا نرى أن الفوتوغرافيا قد تطورت تكنولوجيا مما ساعد على تطور كلى من أفكار الفوتوغرافيين الفنانين والمحترفين على حد سواء بل لقد تأثرت بالأفكار السياسية والاجتماعية كما أثرت فيها فاصبح أحد القوى المسيطرة إعلامية والمغيرة لفكر مستخدمي الوسيط وغيرهم.

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. p١٤٣

الفصل الرابع

أساسيات تصميم الصورة الفوتوغرافية التشكيلية

٤-التصميم:

التصميم هو توازن قائم على مساحة خاصة على اعتبار أن التوازن يخلق شكلاً جمالياً هو في النهاية استخدامي، والتصميم بمعنى توازن التركيب وسلاسة الشكل يوجد أثناء ممارسة المصمم للعمل عن طريق ثقافته العميقة وغريزته الموجهة، ولا نستطيع أن نفرق بين التصميم كعمل مستقل والعمل التطبيقي فكلاهما وحدة عضوية شديدة الاندماج ولكن في العمل التطبيقي يتعين مراعاة ضروريات الاستخدام المطلوبة، والتصميم هو عملية تخطيط أو وضع هدف وهذا التخطيط أو الهدف يدرك مسبقاً في العقل ويتم تحقيقه بوسائط مادية مختلفة، وهو عملية تحتاج لممارسة مستمرة بهدف التوصل لشكل أو تحقيق نمط أو وجهة نظر، وعملية التصميم لا تقتصر فقط على مجرد التصور العقلي أو الرسومات التخطيطية، وإنما لا بد من استكمال هذا التصور حتى يصبح كأننا محسوساً في شكله النهائي.

يتضمن التصميم التكوين كما يرتبط معناه بالمصطلحات المختلفة التي يفهم منها وحدة البناء وشكله العام، فنحن كلما بدأنا العمل لغرض معين فإننا في الواقع نصمم، وهذا يعني أن معظم ما نقوم به يتضمن قسماً من التصميم، وهناك اعتبارات كثيرة ومتنوعة يجب الاهتمام بها عند عملية التصميم، ويجب على المصمم أن يأخذ في اعتباره إضافة أكثر المزايا للعمل وأن يتعرف على ما هو مطلوب منه وما هي الوسيلة لتحقيق هذا العمل على الوجه الجيد، وعلى ذلك فهناك جزء كبير من طبيعة عمله يمكن أن يركز في تحليل المشكلة من عدة جوانب بالإضافة إلى العملية التصميمية، فعليه أن يقوم بتفهم كل ما يتعلق بالعمل وتنسيق المعلومات المختلفة وعليه أن يستحضر قدراته في أخذ القرار والتميز بطريقة خاصة يتوصل من خلالها إلى حل مناسب، وكل هذه الاعتبارات هي جوانب أساسية في عملية التصميم^١.

٤-١-عناصر التصميم

المكونات الأولية التي ترتب من خلاله التصميم هي ما يمكن أن نطلق عليه عناصر التصميم، وتبدأ من النقطة لتنتهي بالتصميم، فعند وضع القلم كأداة للتصميم تبدأ أولى خطواته وهي النقطة وباستمرار تحرك القلم يتكون الخط ويرسم عده خطوط يتكون الشكل وبتنسيق الشكل أو الأشكال في إطار مع الفراغ ينتج التصميم ككل ويمكن أن يتماثل نفس الحدث في الفوتوغرافيا أو في الكادر الفوتوغرافي فيبدأ المصور بتكوين التصميم للموضوع أو الموضوعات الراغب في تصويرها أو يختار

(١) د. محمد الصاوي الفقي، (الإعلان الفوتوغرافي - تطور، ساركيات، تصوير، إضاءة)، مطبعة أبناء وهبه حسان، القاهرة ١٩٩٩.

من الطبيعة الموضوعات و الأجسام المؤدية لعرض فكرته ثم يلتقط الصورة ليحصل في النهاية وبعد عمليات الإظهار و الطباعة على الصورة الفوتوغرافية التشكيلية المحققة للفكرة.

٤-١-١- الخط Line :

الخط عنصر من عناصر التصميم، والخطوط هى أقدم الوسائل التى استخدمت فى التعبير الفنى، فالأشكال والمساحات - بغض النظر عما تحويه - فى أبسط أشكالها تكون مجموعة من الخطوط.

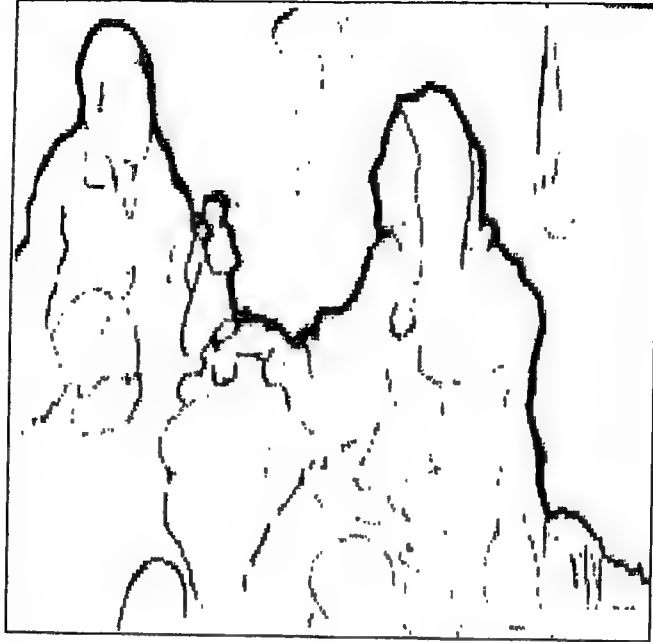
والتعريف الهندسى للخط يعرف بأنه الأثر الناتج من تحرك نقطة فى مسار فهو تتابع لمجموعة من النقاط المتجاورة يمتد طولاً، والخطوط يمكن أن تكون مستقيمة أو متعرجة أو منحنية وقد تكون متقاطعة ومتصلة أو منفصلة رأسية أو أفقية أو مائلة سميكة أو رقيقة^(١)، فالخطوط هى الهيكل البنائى للصورة، وله إمكانيات غير محدودة وأنواع وأوضاع متعددة، فهو يحيط بمساحة معينة فيكون أداة التحديد فيحدد الحركة والاتجاه وامتداد الفراغ، فطبيعة الخط هو نقل الحركة مباشرة وتتبعها، والخطوط تفصل بين مساحات الكتل أو الألوان أو درجات الألوان.^(٢)

وقد تكون خطوط الصورة بنائية أى هى تحدد الهيكل البنائى الرئيسى للصورة مثل الخطوط الرئيسية فى الشكل رقم (٤-١) أو تكون خطوطاً ثانوية وظيفتها الوصل بين تلك الخطوط البنائية وتقوية الرابطة بينهما أو الربط بين الخطوط البنائية وإطار الصورة لتثير الشعور بالاستمرار أو اللانهاية مثل الشكل رقم (٤-٢) والتى يشكل الخط فيها كل من الحركة والارتفاع فى تكوين الصورة.

والخطوط قد تعدو أن تكون مجرد الحدود الخارجية للمساحات فتكون أيضاً تحديد للفواصل بين المناطق الظلية وأخرى شديدة الإضاءة مثل الشكل رقم (٤-٣) أو تكون ممثلة لموضوعات ذات طبيعة خطية مثل قضبان السكك الحديدية أو مسار الضوء للسيارات أو أعمدة التليفون أو الكهرباء شكل رقم (٤-٤).

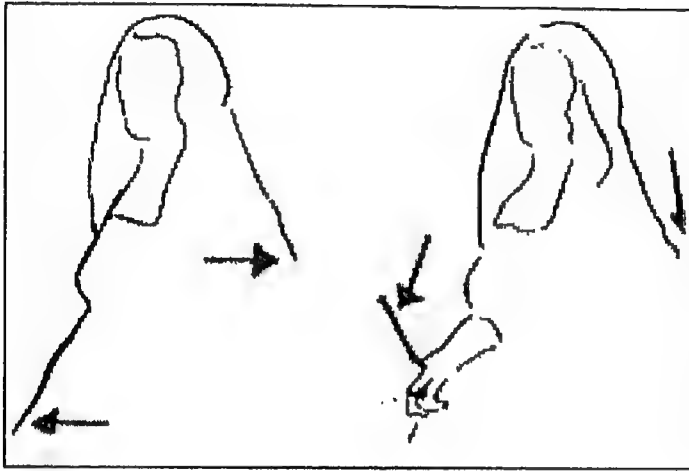
(١) د. عبد الفتاح رياض، التكوين فى الفن التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٥.

(٢) د. إسماعيل شوقي، الفن والتصميم، مطبعة المعمارية للأولست، الجزائر، ١٩٩٩.



شكل رقم (١-٤)

تحديد الهيكل البنائي الرئيسي للصورة بالخطوط الرئيسية



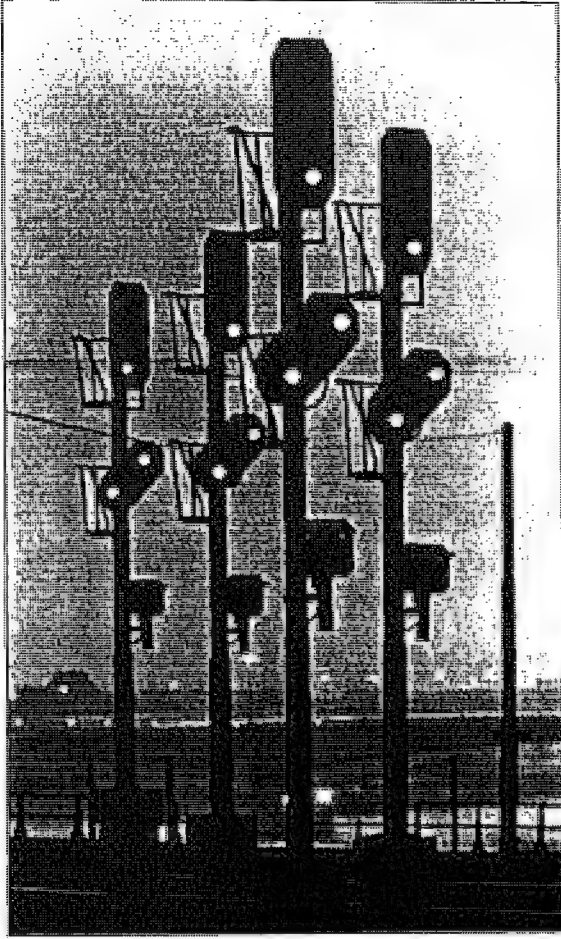
شكل رقم (٤-٢)

خطوط ثانوية وظيفتها الوصل بين الخطوط البنائية وتقوية الرابطة بينها.



شكل رقم (٤-٣)

يوضح تحديد الفواصل بين المناطق الظليلة وأخرى شديدة الإضاءة



شكل رقم (٤-٤)

Toni Schneiders "Signals" ١٩٥١

توضيح لموضوعات ذات طبيعة خطية مثل أعمدة السنافور بمحطة القطار

والخطوط هي الدليل الذى يقود العين إلى مركز الانتباه فى الصورة بل إنه يحمل فكرة ورسالة يرغب المصور فى نقلها إلى الرائي حتى لو لم تعدو الصورة مجرد مجموعة من الخطوط مثل شكل رقم (٤-٥) وشكل رقم (٤-٦).

وتنقسم الخطوط لعدة أنواع يمكن تلخيصها فى التصنيف الآتى :

أولاً: الخطوط المستقيمة:

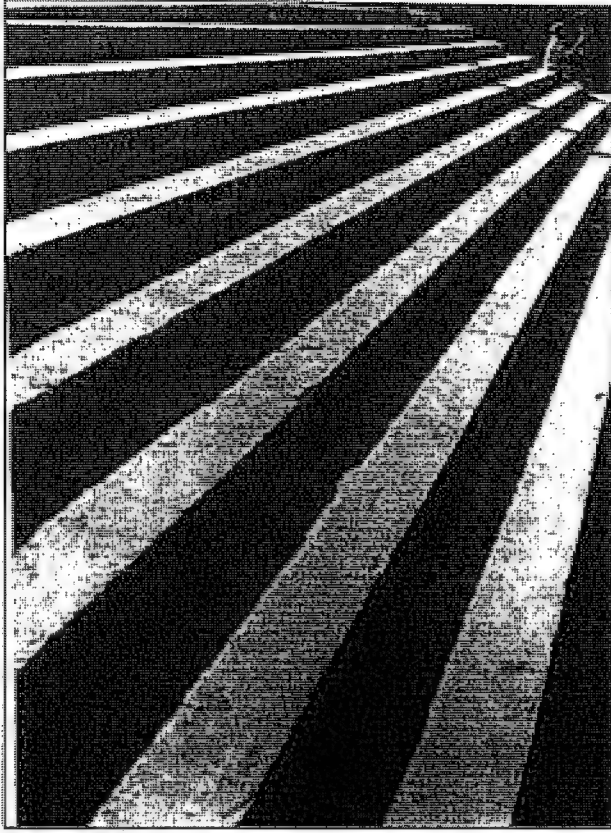
(١) الخط الأفقى: إن خبرتنا المكتسبة للخطوط لا تتقبل شكلاً مثل شجرة دون أن نستشعر باستقرارها على أرضية ما وعليه يكون الخط الأفقى أكثر راحة للعين عند رؤيته فالخط الأفقى تركز عليه كل العناصر الرأسية.

وبجانب الوظيفة المادية للخطوط الأفقية كأرضية أو دعامة للأجسام فإن لها وظيفة أخرى رمزية للعين البصرية فالخطوط المستقيمة الأفقية توحى بالثبات والهدوء والاستقرار ولاسيما إذا كانت فى الجزء الأسفل من الصورة فهى ترتبط ذهنياً بخط الأرض.

أما الخطوط المتوازية الأفقية المختلفة فى السمك والطول والوضع فهى تثير إيقاعات تتوقف على مدى قرب أو بُعد مجموعة الخطوط عن بعضها، والخطوط الأفقية تكون أكثر اتزاناً وقوة ديناميكية إذا تواجدت مع الخطوط الرأسية، والخطوط الأفقية تعمل على زيادة الإحساس بالعرض والاتساع الأفقى ويستخدم مهندسو الديكور هذه الظاهرة فى تصميم أثاث أو ترتيب الجدران الضيقة، بل يمكن أن تأكد الخطوط الأفقية مدى قرب أو بُعد الأجسام فى الصورة وبيان مكانها فى الفراغ ولا يفضل أن تقسم الصورة لقسمين متساويين بل الأفضل أن يشغل مساحة تقع فيما بين (١ : ٣) أو (٢ : ٣) أو (٣ : ٨) أو (٥ : ٨) كما يوضح الشكل رقم (٤-٧).

ب) الخطوط الرأسية:

تعبر الخطوط الرأسية فى التصميم عن القوى النامية والرفعة والسمو والشموخ والعظمة والوقار فمن المؤكد أننا نشعر بعدم الارتياح لو نظرنا إلى مبنى مائل، وتقابل كل من الخطوط الرأسية والأفقية إقامة للتوازن بين قوى ذات اتجاهات متعارضة فالرأس معبرا عن الثبات والشموخ والجاذبية الأرضية والخط الأفقى بحكم تعبيره عن الاستقرار والتسطح، ولعل مبعث هذا الإحساس هو ما يرمز إليه وضعهما من الإنسان يقف على قدميه على أرض منبسطة أفقية.

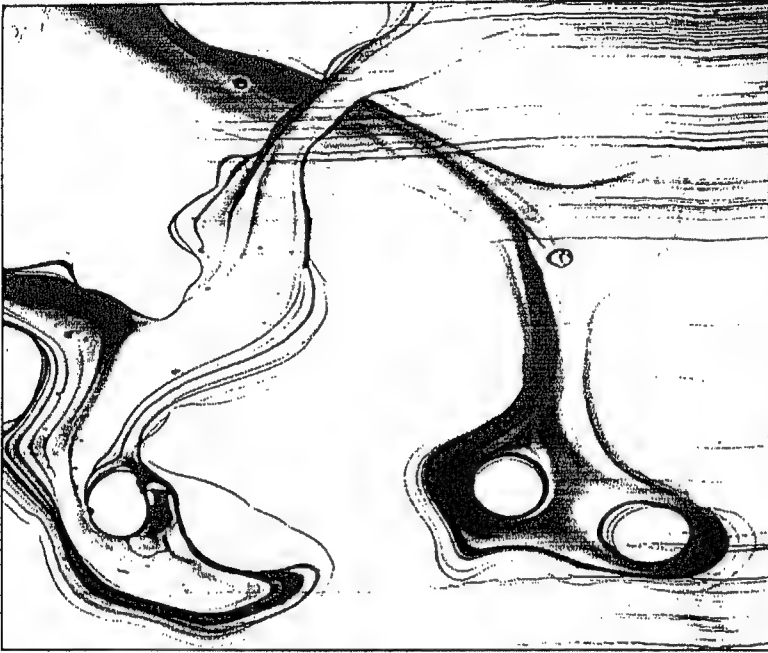


شكل رقم (٤-٥)

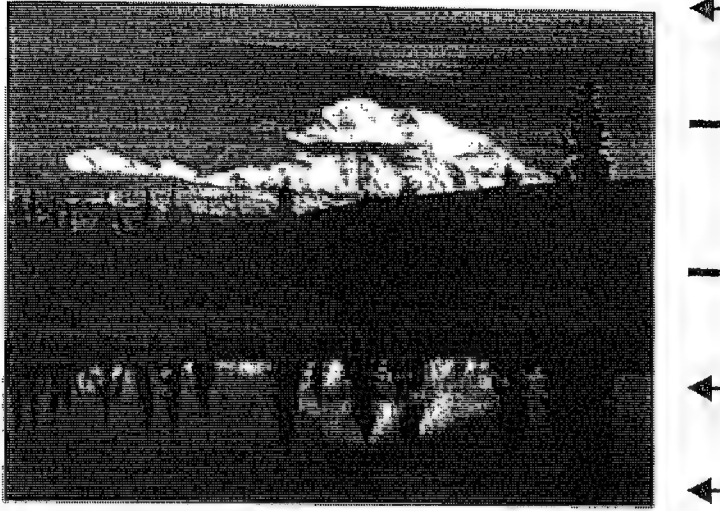
Ludwig Widstosser "Stair steps in Siena" ١٩٤٩

يوضح أن خطوط درجات السلم وظلاله تقود لمركز الاهتمام وهي الأطفال في أعلى

يمين الصورة



شكل رقم (٤-٦)
الصورة الفوتوغرافية ما هي إلا خطوط



شكل رقم (٧-٤)

يوضح تقسيم الصورة بنسبة ٣:١

ويفضل أن تكون الخطوط العرضية ممثلة لمساحات في الخلفية تختلف في لونها عن لون الموضوعات الرئيسية الأمامية أو تختلف درجة حدتها ذلك لكي تظل السيادة للتكوين الرأسى.

كما أن الخطوط الرأسية تساعد على إكساب الصورة عمقاً، وكما تزداد أحاسيس القوة والصلابة كما الحال في الأعمدة المتكررة في المباني والأسوار أو الأشجار في الغابات والتي تزيد من العمق الفراغى، ويقل إحساس الإصرار والثقة والرسوخ إذا انتهت الخطوط الرأسية بانحناءة^(١) أو انحناءات.

ج) الخطوط المائلة Diagonal Lines:

هى خطوط تشير إلى حركة تصاعدية أو تنازلية فهى تتحرف عن الأوضاع المستقرة الرأسية أو الأفقية لذلك يكون الخط المعبأ بطاقة تتبعث نحو الاتجاهين الرأسى والأفقى والميل فى الخط أو الجسم يثير لدى الرائي إحساساً بأن هذا الجسم أو الخط وهو فى طريقه إلى السقوط فهو فى وضع غير متزن، ومن شأنه أن يعمل الفرد لا شعورياً على تقويم الميل ليصير اتجاه الخط أو الجسم المائل إما أفقياً أو ليصير رأسياً، يعنى ذلك بتعبير آخر أن نتجه الأحاسيس إلى دفع الخط أو الجسم المائل فى أى من الاتجاهات الميينة بالأسهم كما بالشكلين (٨-٤) و (٩-٤).

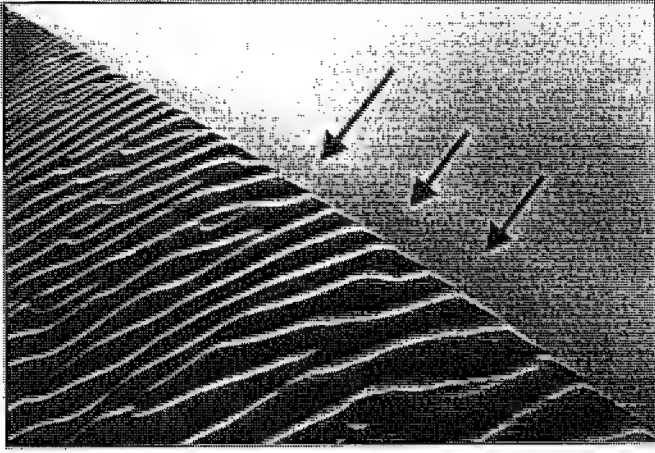
ويمكن معالجة الخط المائل بشكل آخر ذلك بأن تتواجد دعامة مائلة أيضاً وذات قوة مناسبة وتكون فى اتجاه مضاد للميل الأول فتكون هذه الدعامة سنداً للجسم المائل كما بالشكل رقم (١٠-٤).^(٢)

ذلك من قوى كامنة فى الخطوط المستقيمة والمتمثلة فى الخط الأفقى والخط الرأسى والخط المائل فى زيادة الإحساس بمعانى متغايرة يشعر بها الرائي للصورة الفوتوغرافية بل تعمل على زيادة الإحساس بالعمق الفراغى والأبعاد.

وننتقل إلى الشكل الثانى من الخطوط وهى الخطوط غير المستقيمة:

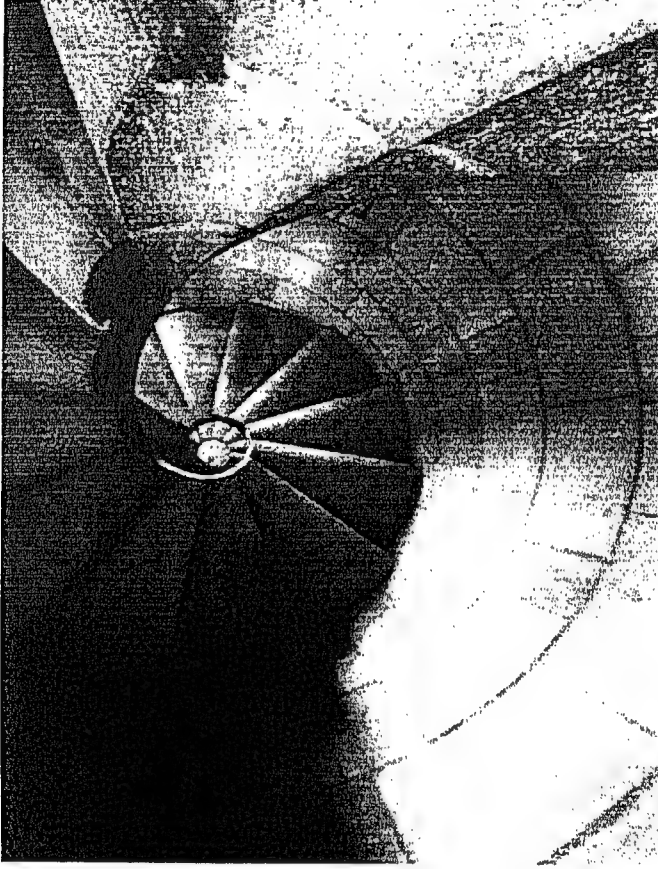
(١) د. عبد الفتاح رياض، التفكير فى الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٥.

(٢) المرجع نفسه.



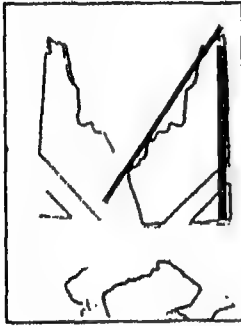
شكل رقم (٨-٤)

يوضح أن الخط المائل في الصورة الفوتوغرافية يوجه النظر لاتبجاه الأسهم.



شكل رقم (٩-٤)

يظهر فيه تأثير تكرار الخطوط على توجيه النظر إلى بداية استدارة السلم



شكل رقم (١٠-٤)

يوضح أثر دعم الخط المائل بآنحر رأسى واستعاده الإحساس بالثبات

فيظهر فى الرسم بالجانب الأيمن عدم استقرار الخط المائل بينما يظهر أكثر استقراراً فى

الرسم بالجانب الأيسر.

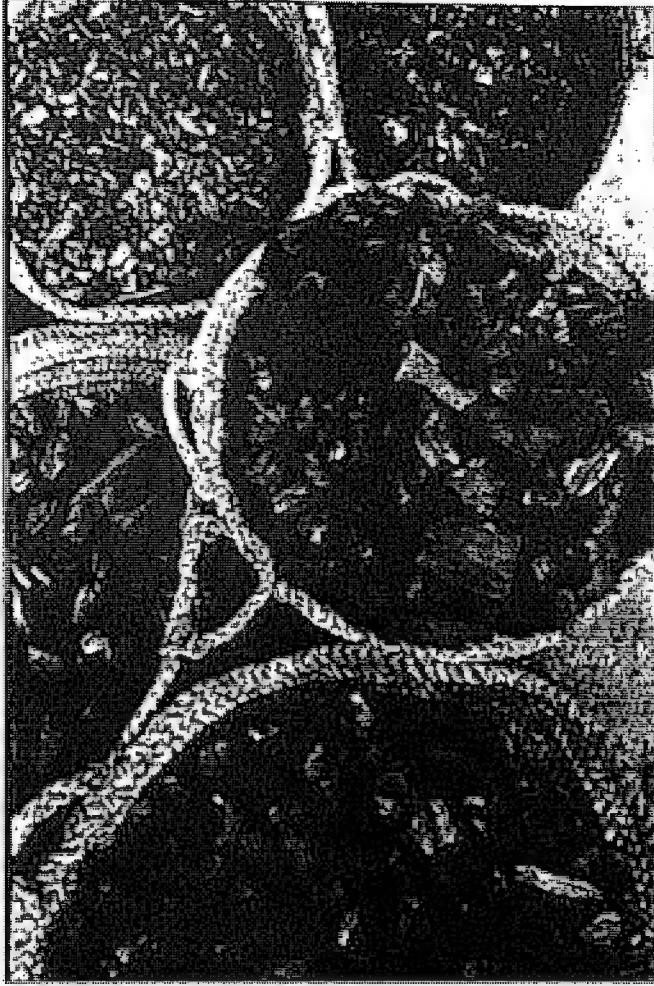
(د) الخطوط المنحنية غير المستقيمة:

تساعد الخطوط المنحنية على ضم العناصر المتفرقة وتجميعها فى تكوين واحد لتصبح كل يتميز بالوحدة، وتتميز الخطوط المنحنية بالوداعة والرقّة واستخدامها يثير الإحساس بالهدوء عكس الخطوط ذات الزوايا الحادة والتي تعطى الإحساس بالقوة؛ إلا أن زيادة الانحناء لا يعبر عن المعانى السابقة بل يعطى تعبيراً بالضعف والانحلال ويمكن عند النظر للصور الفوتوغرافية لأحمد مختار كما بالشكل رقم (٤-١١) فنلاحظ أن الخطوط المنحنية والدوائر المكونة لأطباق الخوص قد ساعدت على توحيد التكوين وساعدت على حرية وسهولة تحريك عين المشاهد داخل إطار الصورة.

ومن ذلك نرى أن الخطوط وإدراك معانيها المختلفة إنما تساعد الفوتوغرافى على إبداع صورة فوتوغرافية يستطيع أن يؤكد منها على المعانى المتداخلة لديه وينقلها إلى عين المشاهد والتي تمتد من الاستقرار والاتزان والثبات إلى الإحساس بالحركة والاندفاع والتوتر فالخط لا يقتصر دوره على إحاطته بالشكل من الخارج بل أن له قيمة مستقلة وتساعد بل وتنمى الإحساس بالحركة.

ويتوقف الإحساس والتعبير بالخط على عدة عوامل منها الوسيلة فى أداء الخط والوسيلة هنا هى الشكل الخارجى للموضوع المصور أو الإضاءة على حواف الموضوعات أو الظلال فهى مختلفة ومتنوعة لدى الفوتوغرافى بما حبته الطبيعة من تكوينات وإبداعات متنوعة، ثم يأتى دور السطح نفسه المصور سواء كان حجراً أو شجرة أو معدن أو غيره، ثم يأتى اتجاه الخط من رأسى وأفقى ومائل ومنحنى والذى تختلف معانيه باختلاف شكله واتجاهه، بل أن مدى استقامة وتعرج وانحناء الخط يؤثر على قدرته ومعلوماته التعبيرية، ثم يأتى لون الخط والذى تنتوع آثاره السيكولوجية^(١) بتنوع الألوان وتأثيراتها، ثم سمك الخط؛ وعمقه فى السطح أو بروزه؛ وأشكال الخط من مهشرة أو معتمة؛ ونهاية الخط من مربعة أو مستديرة أو مثلثة وحتى أحرف الخط نفسها من خشنة وناعمة كل ذلك يؤثر على مدى ما يعبر به الخط من قوة وبساطة وغير ذلك من المعانى.

(١) د. إسماعيل شوقي، الفن والتصميم، مطبعة العمارة للأولست، الجزء ١، ١٩٩٩.



شكل رقم (١١-٤)

الخطوط المنحنية وتأثيرها على توحيد التكوين وسهولة حركة العين داخل إطار الصورة.

ومن ذلك نرى أن للخط دور رئيسى وقائم على عمليات الإبداع والتكوين. ومن أهم وظائفه تحديد المساحات وتعريف الأشكال وبناء هيكل التصميم وبيان الفراغ وإحداث التأثيرات فى المسطحات والأحجام والإيهام بالبعد الثالث وتحقيق التباين وتحقيق الاستقرار والإيقاع والتدرج والظلال والتأكيد على خداع البصر لتحقيق الشعور بالحركة والسيادة وتراكب الأشكال^(١) وتأثير الشفافية والإشعاع والتجمع وتحديد الاتجاه وإحداث الزوايا.

٤-١-٢- الشكل The Shape:

الشكل هو المساحة وهو عنصر أولى مسطح أكثر تركيباً من النقطة والخط وهو بيان حركة الخط وله طول وعرض.

وينشأ الشكل من تتابع مجموعة متجاورة ومتلاحقة من الخطوط فتؤدى إلى تكوين مساحة متجانسة تختلف فى مظهر الحدود الخارجية لها باختلاف الخط الذى ينشأ عن تكراره وباختلاف اتجاه ونظام الحركة، وكل شكل له كيان متكامل يتكون من مجموعة من الأجزاء تكسب صفة الشكل وانحاءاته.^(٢)

والمساحة هى وحدة بناء الصورة وتختلف المساحات فى الصورة من حيث عددها فتتكون من واحد أو اثنين أو أكثر، وتتكون المساحات من أشكال معروفة إلى أشكال مجردة زخرفية وتختلف كذلك فى نسبها من صغيرة إلى كبيرة بالنسبة لبعضها البعض، وفى مواقعها فى إطار الصورة وفى ألوانها وتدرجها.^(٣)

والشكل هو الذى يجعل من الإنتاج عملاً فنياً فهو ليس أمراً عارضاً أو طارئاً أو ثانوياً بجانب المضمون، فقوانين الشكل وأصوله الاصطلاحية إنما هى تجسيد لسيطرة الإنسان على المادة وهى وسيلة للمحافظة على الخبرة البشرية ونقلها للأجيال القادمة أى هى النظام الضرورى للفن والحياة فهو الخبرة الاجتماعية عندما تتخذ صورة ثابتة.

ويتحكم فى الشكل المواد المستخدمة إلى حد ما، فلكل مادة خواصها المحددة التى تسمح لها بأن تتشكل فى صورة محددة وإن كانت متعددة.^(٤)

(١) د. عبد الفتاح رياض، التكوين فى الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٥.

(٢) د. إسماعيل شوقي، المرجع السابق.

(٣) د. عبد الفتاح رياض، المرجع السابق.

(٤) إريست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد سليم، لمينة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، طبعة ١٩٩٨.

ويعتمد ترتيب وضع الأشكال في حدود العمل الفني للكادر الفوتوغرافي على عدة عوامل متغيرة وغير ثابتة، فلا نستطيع أن نضع قواعد محددة لها ولكن هناك اعتبارات غالبة في الأهمية تحدد الأسس العامة التي تتحكم في أسلوب توزيع الأشكال من مراعاة التوازن في توزيع المساحات الأشكال وقواعد النسب الجمالية وأن تحقق الأشكال الوحدة والتنوع والسيادة لجزء على آخر، وأن تتبادل ألوان الأشكال ليظهر أحدهم على آخر سواء عن طريق اللون نفسه أو عن طريق الشكل والنور وأن يتفق كل ذلك مع الهدف المطلوب منه للصورة الفوتوغرافية كما يجب الاهتمام بكميات وعمليات التراكب بين الأشكال بإطار الصورة.

ومن أهم موضوعات الأشكال هي كيفية تراكبها فالتراكب هو تداخل أحد الوحدات الشكلية على وحدة أخرى فتعمل على إخفاء جزء من الوحدة الأولى التي تقع في الخلف ومن مميزات التراكب أنه يساعد على تحقيق الوحدة فنرى في شكل رقم (٤-١٢) أن تراكب الأشكال قد ساعد على زيادة الإحساس بالوحدة فلقد ساعد التراكب على تجميع كل من الوحدات البصرية وزاد من العلاقة بينهما كما لو كانت الوحدات متباعدة.^(١)

ومن أمثال ذلك أن تراكب الوحدات الأفقية والتكرار للوحدات الرأسية يساعد على التقليل من الرتابة، ولكن يجب أن لا يزيد التراكب أو يكون بدون داعي حتى لا يعمل على تميز وحدة بصرية عن أخرى لدرجة غير مرغوب فيها.

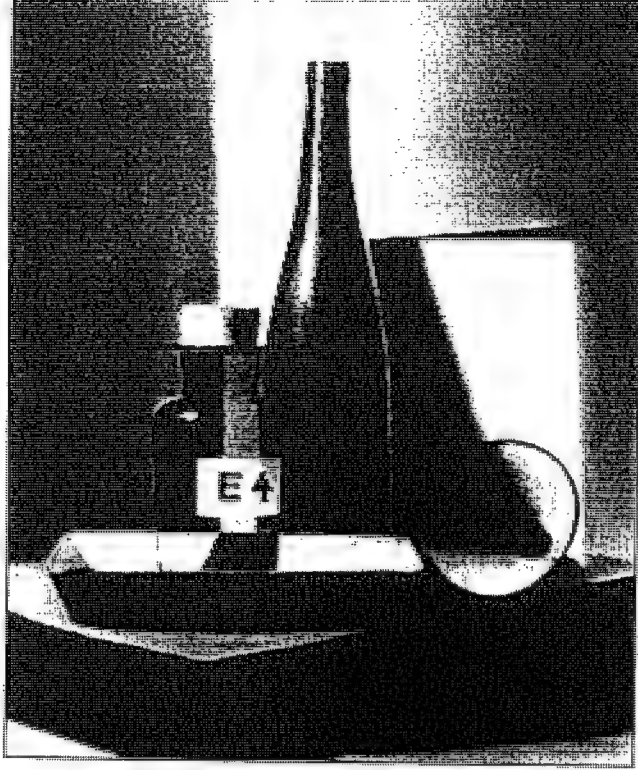
أما أنواع الأشكال فهي كثيرة ويمكن أن نضعها في إطار بعض النقاط في أشكال هندسية وأشكال طبيعية وأشكال تمثيلية وموضوعية وأشكال هندسية وعضوية وأخرى طبيعية ومجردة وأخرى موضوعية وغير موضوعية.^(٢)

والأشكال الهندسية هي أشكال مجردة لا تمثل أو تحاكي موضوعاً خارجياً في الطبيعة؛ وهي أشكال منتظمة مثل المثلث متساوي الأضلاع والمربع والدائرة وأشكال غير منتظمة وهي أشكال لا تخضع في بناءها إلى قانون هندسي.

أما الأشكال العضوية وهي أشكال ذات صلة وثيقة بالطبيعة وتعطى انطباعاً بوجود الصفات الحيوية التي تميز الكائنات الحية.

(١) د. عبد الفتاح رياض، المرجع السابق.

(٢) د. إسماعيل شوقي، التصميم: عناصره وأسسه في الفن التشكيلي، مطبعة العمارة للإرست، الجزء، مطبعة عام ٢٠٠٠.



شكل رقم (٤-١٢)

Marta Hoepffner "Composition with Bottles"

تكوين بالزجاجات ، ١٩٤٥ (فوتوغرافيا)

ومن هنا نرى أن الأشكال تختلف وتتووع باختلاف الشكل والحجم واللون والمساحة وأن لترتيب الأشكال و تنوعها ما يساعد على التقاط صورة فوتوغرافية فنية

٤-١-٣- الفراغ:

يُعد الفراغ هو الكيان ذى الدور النشط في المجال البصرى بصرف النظر عن لونه أو مساحته فالتصميم الناجح في التكوينات الفنية لا بد أن يجعل في اعتباره قد متساو لكل من العناصر البصرية الموجبة والسالبة فتكون العناصر السالبة ممثلة لجزء نشيط فعال في العمل الفني.

وإطار الصورة هو الذى يعمل على إظهار الفراغ وحدوده سواء كان الفراغ أمامى أو خلفى أو علوى أو غير ذلك بالنسبة لموضوع الصورة.

وللفراغ مدلول سيكولوجى كبير فزيادته أو قلته تزيد أو تقلل من التأثير الناجم عنه والمراد التعبير عنه بالفراغ أمام الموضوع الرئيسى وليكون وجه الإنسان فيساعد على تقوية الإحساس بالحركة.

وهنا نرى ما للفراغ من مدلول زمنى فزيادته أمام الموضوع يرمز للمستقبل بل يمكن أن يكون دليلاً على الفكر واستمرار المبادئ فهى لا ترمز للبقاء المادى فقط بل هى كقيلة ببث معانى البقاء الروحى والمعنوى. ^(١)

ويشكل الفراغ حيز كبير فى الصور الفوتوغرافية نظراً لنسبة طول الكادر الفوتوغرافى لعرضه والذى هو بمقدار ٣ عرض إلى ٤ طول (٤:٣).

إذا فإن الفراغ هو عبارة عن شكل ينشأ من تفاعل العناصر المادية الثلاثة وهى السطح والمجسم والخط وهو عنصر مرن فى فن العمارة ^(٢) وأهمية فى الصورة الفوتوغرافية تكمن فيه كوسيلة للتشكيل الفراغى والذى يساعد على زيادة وتقليل أحاسيس يرغب فيها المصور الفوتوغرافى فيؤكد عليها أو ينفر منها.

(١) عبد الفتاح رياض، التكوين فى الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٥.

(٢) روبرت جيلام سكوت، أسس التصميم، ترجمة د. محمد محمود يوسف، د. عبد الهالى محمد إبراهيم، مراجعة: عبد العزيز محمد لهنم، تقديم / عبد المنعم هبكل، الناشر دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، طبعة ١٩٦٨.

٤-١-٤- الضوء والظل:

الضوء والظل هما جزءان حتميان في مادة الحياة فالأجسام التي نصورها ما هي إلا انعكاسات للتأثير الضوئي المراد رؤيته في التكوين وللضوء كمية قد تكون كاملة صادرة من المصدر نفسه أو نسبية نتيجة انعكاسه على أسطح الأجسام المعتمدة ولذلك فيجب أن يتم قياس الضوء ^(١) والتحكم فيه يساعدنا على عمل الصور الفوتوغرافية الجيدة فإدراك المصور الفوتوغرافي بحدود طبيعة الضوء ما يساعده على الحصول على الصورة الفوتوغرافية التي يريد.

ويعتبر الضوء هو المادة الخام في الكادر الفوتوغرافي، كما أن الموجات الصوتية هي المادة الخام في الموسيقى؛ فالفيلم الذي تتقل عليه الصورة يمكن أن يعتبر ثانوياً ذلك لأنه يمكن أن يتغير أو يتبدل فيكون فيلم تقليدي سالب أو موجب أو فيلم ديجيتال فيسجل على ديسك أو (CD) أو غيره من وسائل التسجيل، أما الضوء ثابت فتبدأ الفوتوغرافيا منذ اللحظة التي ينبعث منها الضوء من المصدر الضوئي سواء كان طبيعياً أو صناعياً فيكون إما ضوء المصدر نفسه أو ضوء منعكس من على أسطح الأجسام أو مار خلال الأسطح منفذ لضوء أو شبه منفذ للضوء.

وعلى ذلك تقوم الفوتوغرافيا أو صناعة الفوتوغرافيا على معالجة الضوء عن طريق التحكم فيه وتسجيله مباشرة ومن ثم عرضه على المشاهد وتكون هذه المعالجات لأغراض فنية أو أخرى تكنولوجية وسواء كانت فيزيائية أو كيميائية أو إلكترونية فكل ذلك يكون ضمن مجموعة حثية واحدة وتقاد عن طريق فهم كيفية تحرك وتصرف الضوء.

فالضوء هو نوع من الطاقة تسمى الإشعاع الإلكتروني ومغناطيسي ويسير في الفراغ ويسمى الفوتونات والفوتون هو الطاقة النقية وليس له كتلة والمجال الضوئي لا يرى إلا إذا اعترضه حائل ما.

ويسير الضوء بسرعة متساوية في الفراغ إلا أن تردده يختلف من ضوء (لون ضوء) لآخر ويقاس الضوء بالهرتز (Hertz) وهو عدد الطول الموجي الكامل الذي يمر من نقطة في الفراغ في الثانية الواحدة ^(٢).

(١) نفس المرجع.

(٢) Fill Hunter and Poul Fuqua, (light Science and magic, An Introduction to photographic lighting) Focal press, Boston, second edition, ١٩٩٧.

وتعد الأفلام الفوتوغرافية لتكون حساسة لجميع الأطياف المرئية وأخرى لغير المرئية وثالثة للأبيض والأسود فقط.

وللضوء ألوان مميزة من أحمر وأزرق وأخضر وهى الألوان الأساسية وبتجميعها ينتج اللون الأبيض كما أن له كمية تشبع هى النقاء النسبى فى اللون الضوئى.

كما يتوقف شكل الضوء فى الفراغ على توزيع الضوء من المصدر أو عدد المصادر المستخدمة ونوع العاكس والعدسات المستخدمة أمام المصدر .

وللضوء والظل دلائل رمزية منذ العصور القديمة فقبل عصر النهضة لم تكن إلا دليلاً على العمق الفراغى وزيادة الإحساس بالتجسيم فى الأعمال ثنائية البعد، فالكرة حين تسقط عليها إضاءة من أحد جوانبها سوف يقابلها ظلاً فى الجانب الآخر فيكون ظهور كل من الضوء والظل على الكرة دليل على كرويتها وقد استخدم فكرة الضوء والظل الكثير من الفنانين مثل (ليوناردو دافنشى) فى لوحته "العشاء الأخير" ، ثم الفنان (ميرانت) الذى استخدمها ليؤكد اتجاه نظر المشاهد على أحد جوانب الصورة، وللضوء والظل معانى كثيرة فهما يرمزان للخير والشر والموت والحياة، منذ الحضارة الفرعونية فالضوء يوحى بالصرامة والنقاء والبراءة والتفاؤل أما الظلام أو الظلال فهى الشر والخوف والغموض والإثارة.

وباعتبار الضوء هو العنصر الإيجابى فى الصورة لما يوحى به من معانى فإن الظلال هى المقابل السلبى وهو النتيجة الحتمية لسقوط الضوء على بعض أجزاء الموضوعات المجسمة ، وقد يكون هناك خط واضح فيما بين الظل والضوء فى الصورة أو تدرج فيما بينهما ويسمى ذلك بحدة الظلال أو الضوء وهو يتأثر بالسلحة التى ينبعث منها الضوء فتكون ظلال محددة كلما صغر المصدر الضوئى ^(١) ، كما تختلف حدة الظلال بنوع الضوء من ضوء مركز أو غير مركز وضوء مباشر أو غير مباشر .

ويتلخص دور الإضاءة فى تحقيق الهدف الفنى فى أنها تساعد على تحقيق سيادة الموضوع الرئيسى فهى تكفل إبراز الموضوع الرئيسى فى الصورة وإعطاءه الأهمية والأولوية لجذب الانتباه إليه دون ما عداه من موضوعات أخرى التى تقع فى المرتبة الثانية من الأهمية فالموضوع الرئيسى ينال قدراً من الإضاءة يزيد نسبياً عما

(١) د. عبد الصالح رياض، مرجع سابق.

حواله، فيبدو بنصوع أكبر بالنسبة لما حوله أو العكس بأن ينال قدر أقل من الإضاءة مما يساعد على تعميق السيادة للموضوع الرئيسى ونرى ذلك فى شكل رقم (٤-١٣).

والدور الآخر للإضاءة هو تحقيق التوازن فيجب أن يحدث توازن بين الضوء والظل أى الأبيض والأسود والمساحات الرمادية فيما بينهم ويمكن أن يتحقق ذلك التوازن عن طريق وجود كتلة مجسمة لتكون العنصر الذى يزن أى من الإضاءة أو الظل مثل شكل رقم (٤-١٤).

كما تساعد الإضاءة على تحقيق أثر درامى مميز للموضوع من مرح وجد وحزن ووقار أو برودة ودفع فتتحقق الفنان الفوتوغرافى لتلك المعانى التى يرغب فى تحقيقها فى موضوعه يتم عن طريق الاستخدام الجيد والمدرّك للضوء والظل فظهرت صور فوتوغرافية ذات طبقة إضاءة عالية (High Key) وأخرى منخفضة (Low Key) والتى لكل منهما تأثيرها على المشاهد.

كما أن للإضاءة دور رابع فى التأثير لتحقيق الإحساس بالعمق الفراغى فالظل أو الكتلة السوداء تعبر عن العمق والإحساس بالمسافة حتى أن لطول الظلال ما يساعد على زيادة الإحساس بالبعد أو القرب فالجسم كلما اقترب من المصدر الضوئى قل ظلاله وكما بعد عنه زاد ظلاله فى حدود حجم المصدر الضوئى.^(١)

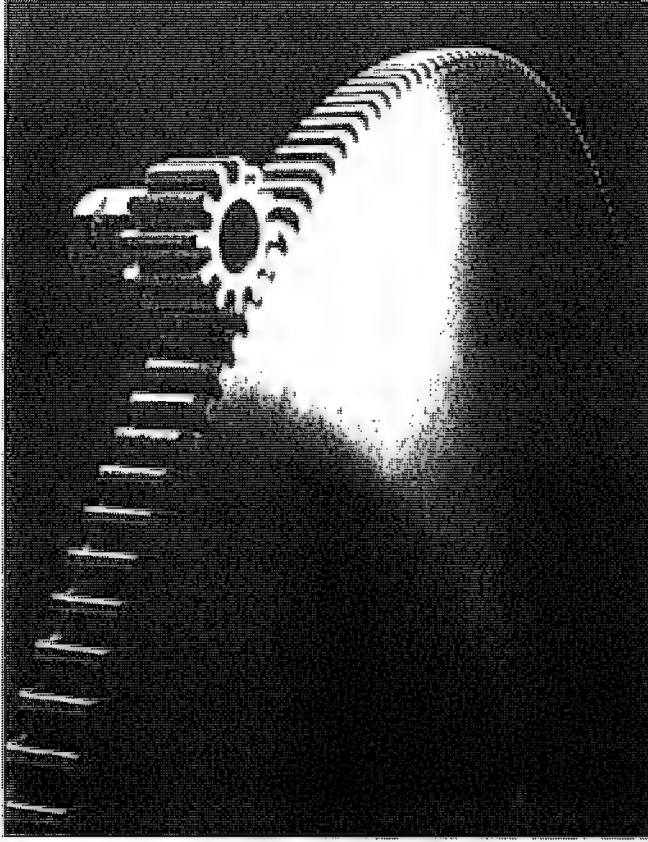
وكما زاد التباين فى الإضاءة والظل زاد الإحساس بالعمق مع أن الصورة الفوتوغرافية لا تعدو مسطحاً ثنائى الأبعاد، فالخطوط المسطحة تظل كذلك فى الصورة إذا كان المصدر الضوئى فى مكان بحيث لا يحدث أى ظلال تذكر أو بحجم كبير فلا تظهر له ظلال ويزيد الإحساس بالعمق مع زيادة حجم الظلال إلى حد معين.

كما أن لشكل الظلال وأسلوب توزيعها على الأجسام تأثير فى الإحساس بالتجسيم ومن ذلك نرى مدى أهمية الضوء والظل حتى لتكون الإضاءة هى المادة الأولية التى تصنع منها الصورة الفوتوغرافية فهى الموضوع الرئيسى فى تكوين الصورة فبدونها لا نرى وبدونها لا ترى الكاميرا الفوتوغرافية.



شكل رقم (٤-١٣)

استخدام مصدر الضوء لتركيز الاهتمام على الوجه عوضاً عن إضاءة الكادر ككل مما
يزيد من تركيز الاهتمام على الوجه كموضوع رئيسي



شكل رقم (٤-١٤)

الكتلة الضوئية المتمثلة في الترس الصغير والإضاءة على جزء من الترس الكبير هي المكمل لكتلة الظل على الترس الكبير وباقي الكادر والتي نتج عنها

٤-١-٥- اللون:

وهو تأثير فسيولوجى ناتج على شبكية العين سواء عن طريق المادة الصبغية الملونة أو عن طريق الضوء الملون فهو إذن إحساس وليس له أى وجود خارج الجهاز العصبى للكائنات الحية^(١).

فكلمة لون هى إحساس بصرى مترتب على اختلاف أطوال الموجات الضوئية فى الأشعة المنظورة و يترتب على ذلك الاختلاف إحساس العين بألوان مختلفة من الأحمر (كأطوال الموجات الضوئية) إلى نهاية اللون البنفسجى (كأقصر الموجات الضوئية) وهذا هو ما يصف أحد ثلاث خواص اللون وهو ما يسمى (كنس اللون) (Hue) وهى الصفة التى تميز بها بين لون وآخر فنقول (أحمر - أزرق - أخضر - أصفر ...). ويمكن أن يتغير أى لون بمزجه بلون آخر.

أما الخاصية الثانية فهى درجة اللون (Value) أو (Tone) ففى الأبيض والأسود تعتبر التدرج فيما بين منطقتى الأبيض (المنطقة الفاتحة) إلى الأسود (المنطقة الغامقة) وفى الألوان فهى التدرج من اللون الفاتح إلى الغامق فيكون لدينا أحمر فاتح وأحمر غامق وغيره، ومنه يمكن أن نفرق بين لون أحمر بنفس الدرجة إلا أن جزء منه يقع فى الضوء والآخر فى منطقة الظلال.

أما الخاصية الثالثة فهى تشبع اللون (Saturation) أو ما يطلق عليها (Chrome) أى مدى نقاء اللون وتشبعه ويرتبط التشبع بمدى اختلاطه بالألوان المحايدة.

وللتعرف على اللون وجب على الباحثين فيه منذ القدم العثور على لغة مشتركة حتى يمكن لمستخدميه أى يقوموا بالتدليل والتعريف والتقنين من خلاله فلاحظ القدماء مدى التشابه بينه وبين الموسيقى فكل منهما موجاته، موجات موسيقية صوتية لها تردد واللون موجات كهرومغناطيسية لها تردد وقد تكون كل منهما موجات طولية أو قصيرة لدرجة لا تسمعها الأذن البشرية فى الصوت الموسيقى ولا تراها العين فى الألوان للنوتة الموسيقية سبع درجات والطيف المرئى الملون سبع درجات وليس ذلك فقط بل إننا لا ننكر فضل^(٢) أسس صناعة الموسيقى والنوتة الموسيقية فى تقدم الموسيقى وبقائها كفن أصيل وبما كان وسيظل للون من مكانة فى جميع المجالات

(١) د.إسماعيل شولى، الفن والتصميم، مطبعة العمارة للإرست، القاهرة، ١٩٩١.

(٢) د.عبد الفلاح رياض، مرجع سابق.

حيث وضع أسس وقواعد يمكن إدراكها ووصفها من قبل الفرد بدون أن تتدخل أو تتراكب الكلمات أو القواعد لتكون لغة عامة مشتركة تساعد على تطور وإنتاج أفضل.

وللون دور كبير في مجال الفوتوغرافيا فمن النادر أن يتحدث المصور عن الألوان مع خبراء معمل الطبع والتحميض مثلاً بدون أن يعلم عن تلك الأسس شيئاً، وما لم تكن هناك لغة موضوعية للتفاهم فيما بينهم، بل لا يمكن أن نصف ما تشوب الألوان من سمات لونية أو انسجام في الألوان بدون مواصفات للألوان والتي بنيت على أسس مختلفة منذ القدم. (١)

ونحن هنا نهتم بالمعنى السيكولوجي من وراء اللون نفسه والذي يمكن أن يساعدنا على التقاط صور فوتوغرافية معبرة عن معنى وموضوع العمل الفني، فعن طريق اختيارنا للألوان في الفوتوغرافية يمكن أن نفكر في عدة نقاط فنحدد الطابع الذي نرغب في أن يسود ألوان الصورة وهل نريد أن تكون طبقة الصورة هي (Low Key) الطبقة المنخفضة بما توحى إليه أم (High Key) الطبقة العالية بمعانيها، وهل نرغب في لفت النظر إلى الموضوع الرئيسي عن طريق اللون فيكون ذلك باستخدام ألوان مكتملة لزيادة التباين أم نرغب في أن تكون الصورة ذات موضوعات بألوان مترابطة.

ومعظم تصنيفات الألوان قد أرسيت قواعد محددة لتصنيف الألوان والتي يمكن أن نلخصها في أن هناك ألوان أساسية وألوان ثانوية وألوان مشتقة ولكن تختلف الألوان في الصبغات عن الضوء ففي الصبغات تعد الألوان الثلاث الأحمر والأزرق والأصفر هي الثلاث ألوان الأساسية أما في الإضاءة فإن الأحمر والأزرق والأخضر هي الثلاث ألوان الأساسية، وتعد الألوان الثلاثة البرتقالي والبنفسجي (النيلي) والأخضر هي الألوان الثانوية في الصبغات أما في الإضاءة هي الأصفر والسيان والماجنتا، أما الألوان المشتقة فهي الخليط فيما بين كل هذه الألوان.

وفي الفوتوغرافيا تسمى الألوان الأولية (الأساسية) والتي بتجمع أشعة الضوء الثلاثة الأحمر والأزرق والأخضر نحصل منها على اللون الأبيض (بطريقة الجمع) (Additive Primaries).

والإضاءات الثلاث المكتملة (الثانوية) (الأصفر والسيان والماجنتا) والتي بتجمعها معاً تعطى اللون وهو اللون الأسود.

وهناك معانى مرتبطة بالألوان وهى نتيجة لخبرات مكتسبة من الحياة وموروثة، فالألوان ما هى إلا خبرة مرئية تزيد ثباتاً ودواماً فى عقولنا مع مرور الوقت وبالتأكيد على الأشكال المرتبطة بالألوان بل من السهل تذكر شكلاً عن طريق لونه، فلألوان دلالات مرتبطة بالأحداث وربما هذا يفسر ميول الأفراد لألوان عن أخرى فالألوان تختلف فى تقبلها وصياغتها ودلالاتها باختلاف ميول وثقافات الأفراد.

ومن ذلك يجب على المصور أن يعطى لهذه الدلالات اعتباراً كبيراً فى تخطيطه لألوان الصورة ذلك بسبب ما ترتبط به الألوان سيكولوجياً بمعانى وموضوعات فتساعد على إدراك واستحسان تلك المعانى عن غير ها. ^(١)

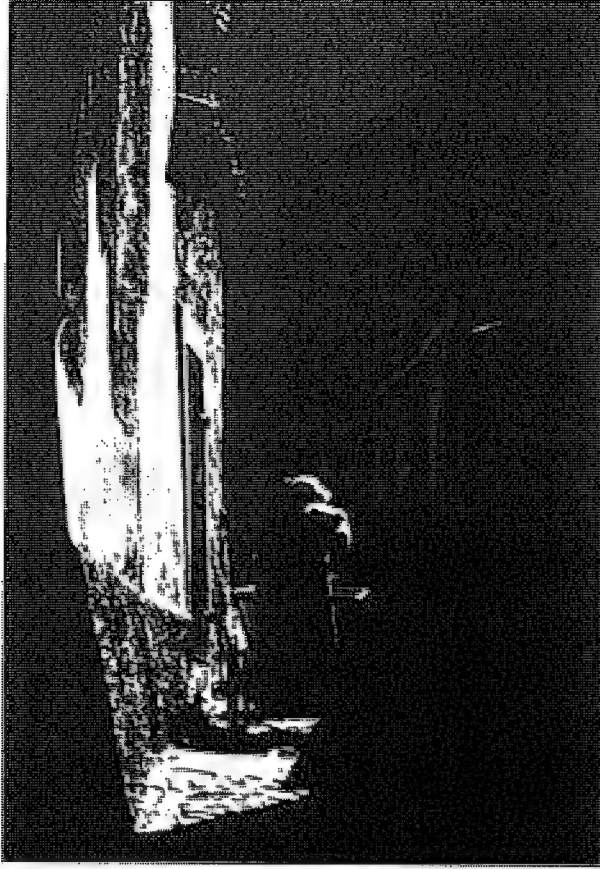
ومن ذلك كان للألوان دلالات سيكولوجية فالأسود مثلاً مرتبط عن بعض البلاد بالموت والخوف والحزن والأبيض بالطهارة والنقاء والنظافة والأحمر بالحرارة والدفع والدماء والقتل والأخضر بالهدوء والأزرق بالهدوء وغير ذلك من المعانى المرتبطة والتي قد تتفق فيها معظم الأفراد أو قد تختلف كلا حسب طبيعته نشأته وثقافته.

ويمكن استخدام فكرة تباين الألوان فى عمل زيادة أو قلة فى التباين فيما بين الألوان فتبدو الألوان أكثر تبايناً أو أقل والتباين يكون فى كنه اللون كما يكون فى درجة تشبع اللون فالفاتح يكون أفصح مما هو عليه والغامق يظهر أغمق وتطورت من ذلك ظاهرة تسمى (الانتشار البصرى) وهى أن المساحة الصغيرة من اللون الأبيض مثلاً على أرضية سوداء تبدو أكبر من مساحتها الحقيقية، لأن هذه المساحة تضىء الأرضية فتبدو أكبر من مساحتها الواقعية وتناقص الأرضية الغامقة ^(٢) كما تبدو فى الشكل (٤-١٥).

فلألوان مدلولات سيكولوجية يجب على الفوتوغرافى أن يدركها ويدرسها حتى يستطيع أن يقدم للمشاهد لوحة فوتوغرافية معبرة ذلك عن طريق إدراك الثقافة العامة للمتلقى أو عن طريق ثقافة الفوتوغرافى نفسه فثقافة الفوتوغرافى البيئية والعلمية تساعده وتزيد من إحساسه تجاه ما يقدمه للمشاهد كما أن إدراكه لطبيعة متلقى أعماله تساعده على التأثير عليه مع العلم أن الحالة الأخيرة هى حالة يرغب فيها الفوتوغرافى فى التأثير على المشاهد لتوجيهه إلى المطلوب.

(١) د. عبد السميع رياض، المرجع السابق

(٢) د. إسماعيل شوقي، الفن والعلم، مطبعة المصرية للناشر، القاهرة، ١٩٩٠



شكل رقم (٤-١٥)

رغم زيادة الكتلة الغارقة عن الكتلة الفاتحة إلا أن الاتزان نتج عن الإحساس النفسى
الذى تضيفه الكتلة الفاتحة

٤-١-٦- الملمس Texture:

هو تعبير يدل على المظهر الخارجى المميز لأسطح المواد أى أنه يعبر عن الخصائص السطحية للمواد^(١) وتظهر أهمية الملمس فى الفوتوغرافيا كما فى باقى الفنون فإظهار الخصائص السطحية للمواد ما يساعد المشاهد أن يشعر بهذه المواد وكأنه يلمسها بيده والتى يترجمها له العقل والذى يميل إلى وصف السطوح المرئية على أنها خشنة أو ناعمة.

وفى الطبيعة نرى أن ملابس الأسطح تختلف أو تتفق مع بعضها البعض من حيث مظاهرها فملس ورق النبات يختلف من نبات لآخر وفى مجموعته يختلف عن ملمس أسطح الحيوانات، وفى النبات يختلف مثلاً ملمس سطح الخشب الحبيبي عن ملمس سطح الخشب الماهوجنى وفى الحيوان يختلف ملمس سطح السلحفاة عن ملمس سطح التمساح.

ويجب أن ندرك أن الجهاز البصرى لا يستطيع وحده أن يودى إلى كافة الأحاسيس التى تؤثرهما حاستى اللمس والبصر معاً مثل أحاسيس البرودة والسخونة والتى لا تتحقق إلا عن طريق اللمس وإحساس اللزوجة الذى قد يختلط فيه الأمر عند استخدام حاسة البصر فقط فى أن السطح مبتلاً أو لزجاً فتكون حاسة اللمس هى الفيصل.

إلا أننا نتحدث عن مدلول الملمس فى الأعمال ثنائية البعد ألا وهى الفوتوغرافية وهى أمور ترتبط بالإدراك البصرى ولا تربط بينه وبين حاسة اللمس^(٢) وعلى ذلك فنحن ندرك تنظيم العناصر الشكلية بكيفية مختلفة وبكثافات مختلفة واختلاف تلك العناصر الشكلية يودى إلى تغير الخصائص الضوئية للسطح.

ويختلف تصنيف الملابس من عدة أوجه من حيث الدرجة فهى إما ناعمة، خشنة، منتظمة، أو غير منتظمة ومن حيث النوع فهى طبيعية أو صناعية والتى تندرج تحت الملابس الحقيقية الملابس ذات الحبيبات كبيرة تبدو أكثر وضوحاً كلما تم عمل تكبير أكثر للصورة الفوتوغرافية ومن ذلك يمكن عمل صور فوتوغرافية تزيد من تأثير الحبيبات فيها فنظهر بنفس أسلوب التقطيرين ومع إدراك المعنى أو

(١) د عبد الفتاح وهاب، التفكير فى الصور الشكلية، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٥

(٢) د عبد الفتاح وهاب، نفس المرجع

المضمون المراد الوصول أو التعبير عنه يمكن أن نحصل على صورة فوتوغرافية تشكيلية معبرة.

٤-٢- لغة التصميم الفوتوغرافية:

بترتيب عناصر أو مفردات التصميم من خط وشكل وحجم ومساحة وفراغ ولون وملامس يؤدي لوجود لغة بصرية تصميمية تساعد بل تؤكد على المعنى المرجو من عمل الصورة الفوتوغرافية، فتؤدي هذه العناصر جانبًا جماليًا بجانب وظيفتها الأساسية وهو ربط موضع هذه العناصر على مسطح التصميم وعلاقاتها المتبادلة بما يجاورها من عناصر تحقق مختلف القيم الفنية.

وهذه اللغة تندرج تحت قيم الإيقاع والأتزان والوحدة والتناسب وغيرها والناجمة من ذلك التنظيم للمفردات وبما أن الهدف الجمالي هو أحد الأهداف الرئيسية الذى يحاول الفوتوغرافى تحقيقها بصورة تعكس الغرض الجمالى والوظيفى من العمل المصمم على أن يحمل ذاتية الفوتوغرافى وفرديته التعبيرية فتتعدد الصور والأساليب التى تحقق هذه الأسس التصميمية بحيث أن لكل منها كفاءات خاصة تتطلب من المصمم مراعاتها بالصورة والتى تتصل الرسالة الفكرية أو الجمالية من خلالها والتى يؤديها العمل الفنى الفوتوغرافى.

٤-٢-١- الإيقاع Rhythm:

للإيقاع صور متعددة وهو مجال لتحقيق الحركة ^(١) وكاصطلاح فهو ترديد الحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة والتغير ^(٢)، فيكون تكرار من النقطة حتى الكتل أو المساحات، وهو تكرار ينشأ عن الوحدة، قد تكون متماثلة أو مختلفة، متقاربة أو متباعدة، إذا فإن الإيقاع وحى بالقانون الدورى لأوجه الحياة لإدراك سمات هذه الترددات يعطى الفرد الشعور بضرورة توافر قانون لأى سلسلة فكرية منتظمة تكسبها تأكيد واضح وورصانة واتزان.

والحركة والتغير هما المظهران الرئيسيان فى الحياة فهما يحكمان انتظام واطراد العلاقات والأشكال سواء أشكال طبيعية أو عمل فنى ^(٣)، التكرار ينشأ عنه الوحدة ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات تعرف بالفترات (Intervals) فيكون هذان

(١) د إسماعيل شوكى، الفن والتصميم، مطبعة المعربية للاولست، القاهرة، ١٩٩٩.

(٢) د. عبد الفتاح رياض، التكوين ل الفن التشكيلي، دار النهضة العربية، بالقاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٥.

(٣) د إسماعيل شوكى، المرجع السابق

العنصران هما العنصران الذى يتبادلها ينشأ الارتفاع ، فالوحدة هى العنصر الإيجابى والفترات فيما بين كل وحدة وأخرى هى العنصر السالب ، وينشأ العنصر الإيجابى بوحدات متكررة أو متنوعة أو متدرجة أو مستمرة.

ويمكن أن نرى الإيقاع فى تشابه فيما بين الوحدة والفتره فيما بين كل وحدة وأخرى تشابهًا تامًا كالشكل والحجم والموقع فقد تكون الوحدات سوداء مثلًا والفترات بياض أو رمادى مثلما نرى فى الشكل رقم (٤-١٦) ويسمى ذلك بالإيقاع الرتيب أو المتكرر (Even Rhythm) أو يكون الإيقاع غير رتيب (Uneven Rhythm) وفيه تكون جميع الوحدات متشابهة وجميع الفترات متشابهة الألوان إلا أن كل من الوحدات والفترات تختلف مع بعضها البعض فى الحجم أو الشكل أو اللون.

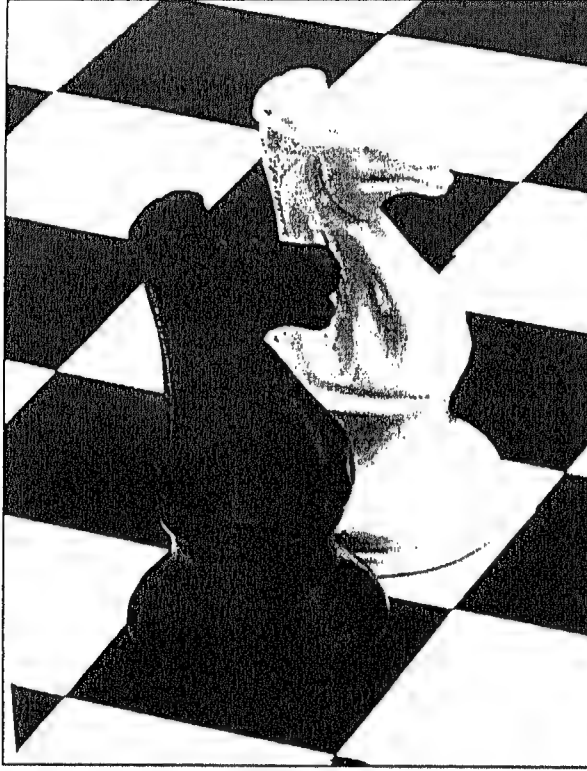
أو يكون إيقاع حر (Free Rhythm) فيكون لكل من الوحدات والفترات شكل مختلف عن الآخر ويمكن تقسيمه إلى إيقاع يحكمه إدراك عقلى ثقافى أو فنى وتكون فيه الفترات والوحدات مرتبة بترتيب مقبول ويسمى الإيقاع الحر المنتظم أو يكون إيقاع حر عشوائى فيكون الترتيب عشوائى كما بالشكل رقم (٤-١٧).

وهناك إيقاع متناقص (Descending Rhythm) فيه يتناقص حجم الوحدات تناقص تدريجى مع ثبات حجم الفترات أو العكس أو قد يتناقصا معًا أو إيقاع متصلعد (Ascending Rhythm) ويكون بتزايد حجم الوحدات منفردة دون الفترات أو الفترات دون الوحدات أو كلاهما معًا. ^(١) مثل شكل رقم (٤-١٨).

ويمكن أن يرى كل من الإيقاع المتزايد والمتناقص كنوع واحد ولكن يختلف فيه زاوية رؤية وخبرة المشاهد أو زاوية رؤية المصور الفوتوغرافى ويمكن أن نشاهد هذه الإيقاعات فى الصور الفوتوغرافية لأعمدة الإنارة المتكررة أو المباني المترامية أو صور فوتوغرافية لدرجات السلم صاعدة أو هابطة وهكذا.

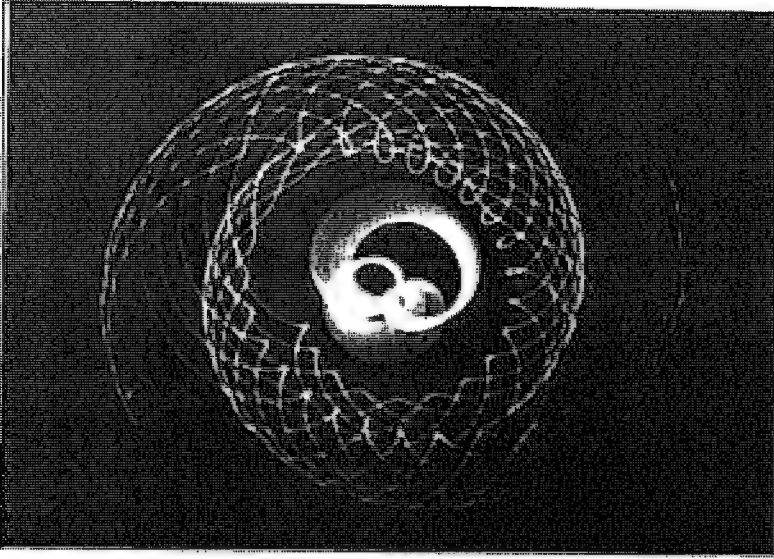
والفوتوغرافى الفنان هو من يستطيع أن يدرك تلك الإيقاعات بمعانيها من تكرار وتأكيد واستمرار لتكون صورة فوتوغرافية معبرة عما يدور بذهنه من صورة بصرية تحمل رسالة إعلامية أو تعليمية أو جمالية يريد أن يبرزها فى الصورة.

(١) د. عبد الفتاح رياض، الكوبرى لى اللون التشكيلة، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٥



شكل رقم (٤-١٦)

توضح نوع من أنواع الإيقاعات الرتيبة وهى تكرار المربعات للأبيض و الأسود في الأرضية

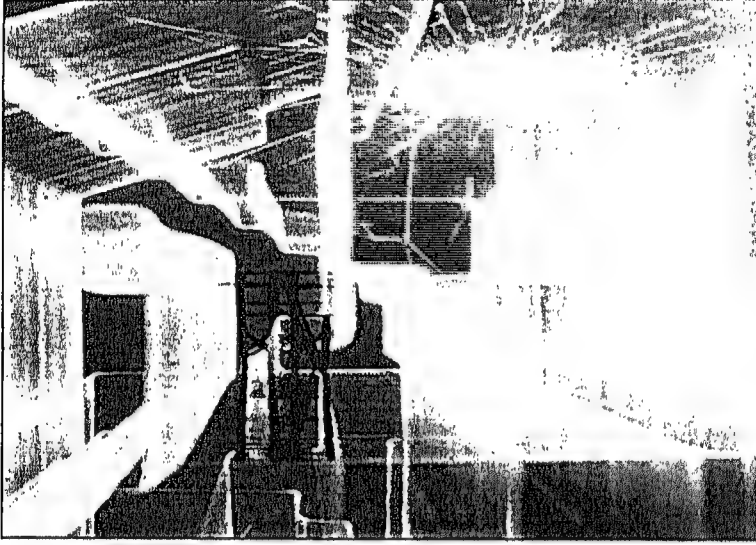


شكل رقم (٤-١٧)

Peter Keetman "Pendulating light",

فوتوغرافيا ، ١٩٥٢ .

، وهو يوضح أحد أشكال الإيقاع الحركي .



شكل رقم (٤-١٨)
يمثل أحد أشكال الإيقاع المتناقض أو المتصاعد

فتكرار الإيقاع يشير إلى مظاهر الامتداد والاستمرارية المرتبطة بتحقيق الحركة في الصورة فوتوغرافية ثنائية البعد.^(١)

وتدرج الإيقاع يمكن أن يؤكد فيه الفنان على معانى السرعة والبطء ففى الإيقاع السريع تكون الحركة سريعة وفى الإيقاع البطيء تكون الحركة بطيئة كما أن التدرج المتسع يبعث الإحساس بالراحة والهدوء أما التنوع فى الإيقاع يحقق قيم التغيير والتناغم الإيقاعى بدرجة أكبر على أن لا يفقد العمل وحدته.

٤-٢-٢- الاتزان Balance :

الاتزان من الخصائص الأساسية التى تلعب دوراً هاماً فى الأعمال الفنية وإثارة الإحساس بالراحة النفسية حين النظر لتلك الأعمال، ومن السهل أن نحكم على توازن^(٢) صورة فوتوغرافية من عدمها والاتزان هو الحالة التى تتعادل فيها القوى المتضادة وهو الإحساس الغريزى الذى نشأ فى نفوسنا عن طبيعة شكل الإنسان المتوازنة الاتساق وعن طبيعة الجاذبية، وقواعد الاتزان كأي قواعد فنية ليست صارمة

ولكن بتحقيقها نصل إلى الغاية المرجوة من العمل الفنى ويكون الاتزان فى تنظيم الألوان والأشكال أو غيرها من مفردات التصميم إلا أن التوازن ما هو إلا إحساس داخلى من خلال هذا التنظيم للعلاقات فيما بين أجزاء العمل الفنى.

فالتوازن يمكن أن يكون توازن محورى (Axial Balance) وفيه تتواجد قوى متماثلة فى كلا جانبي الصورة فيتماثل الجانب الأيمن تماثلاً تاماً مع الجانب الأيسر وذلك يتناسب مع الزخارف والتكوينات الكلاسيكية.

وقد يكون التوازن مستتر (Occult Balance) والذى لا يتفق فيه شكل أو لون العناصر البصرية الكائنة فى أى من نصفى الصورة أو يمين ويسار، لكن نشعر فيه بتعادل القوى بين نصفى الصورة مثل مساحة رمادية كبيرة فى أحد جانبي الصورة وقد توازنّت مع أخرى صغيرة المساحة سوداء قائمة وتكمن هذه الأحكام فى الذات أو عن طريق التقدير الشخصى لبعض الأفراد أو الخبرة الثقافية لذوى الاهتمامات الفنية ويكثر هذا النوع من الاتزان فى الفوتوغرافيات خاصة فى صور الطبيعة.^(٣)

(١) د.إسماعيل شوقي، الفن والتصميم، مطبعة المصرية للأدب، القاهرة، ١٩٩٩

(٢) نفس المرجع

(٣) د. عبد الفتاح رباح، التكوين فى الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٥

ففى الشكل رقم (٤-١٩) نرى نوع من التوازن المستتر لسم تتوازن فيه المساحات فقط بل نرى أيضاً توازناً ناتجاً من تعادل القوى الداخلية الديناميكية فى اتجاه خطوط التكوين.

وهذا ما يؤكد على قدرة عمليات الاتزان فى التكوين وترتيب العناصر التصميمية على استمرار حركة البصر فى داخل إطار الصورة من خلال الخطوط الرئيسية فى الصورة.

فالآتزان من الأسس الهامة التى تشترك فيها الفنون المرئية والمسموعة وإن وجود الاتزان فى أى شىء ضرورى جداً لأنه يولد الشعور بالراحة من توازن النزعة المادية والروحية، وتوازن العقل والوإعى والباطن، مصلحة الفرد ومصلحة الجماعة، فهو كل شىء فى الحياة وعلى ذلك فإن الفوتوغرافى فى أشد الحاجة إليه فى عمله الفنى فهو يحتاج إليه فى التوازن بين أفكار الصورة الفوتوغرافية الراغب فى توصيلها مع توازن مفردات التصميم بين الخطوط والأشكال والضوء والظل والإيقاع وغيرها ومن هنا يمكن أن ينبثق فن رفيع المستوى فالفوتوغرافيا تشمل معظم نواحي حياة الإنسان.

٤-٢-٣- الوحدة:

إن أساس الوحدة يعنى تقديم تصور موجود محدد المعالم وهى أقرب ما تكون إلى القاعدة المحددة الاتجاه فى الفن وهى أحد المبادئ المشتركة فى كل الفنون. (١)

وتحقيق الوحدة من المتطلبات الرئيسية لأى عمل فنى بل وتعتبر من أهم المبادئ لإنجازه من الناحية الجمالية، ويعنى مبدأ الوحدة فى العمل الفنى أن ترتبط أجزائه فيما بينها لتكون كلاً واحداً ومهما بلغت دقة الأجزاء فى ذواتها فإن العمل الفنى لا يكتسب قيمته الجمالية من غير الوحدة التى تربط بين الأجزاء بعضها ببعض الآخر ربطاً عضوياً وتجعله كلاً متماسكاً (٢).

(١) د. أنصاف الربيعى، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، دار الفكر، عمان - الأردن، طعة ١٩٩٥.

(٢) د. إسماعيل شوقي، الفن والتصميم، مطبعة الممراتية للأولست، الحيزة، ١٩٩٩.



شکل رقم (۱۹۰۴)

Otto Steinert " Aggression II "

مونتاژ فوتوگرافی، ۱۹۶۷

فهى علاقة بين الأجزاء والكل وقد اقتنست هذه الفكرة من حقيقة أن الأشياء الحية يكون لها دائماً نفس الخاصية ، والأشكال الطبيعية تعبير عن الاتزان بين قوى النمو الداخلى والقوى الخارجية للبيئة المحيطة. (١)

تعمل الكائنات الحية على الحفاظ على وحدتها، فهى غاية تهدف إليها كافة الكائنات فالإنسان مثلاً حريص على مقاومة أى أخطار تهدد استقراره وهناك مقولة تقول بأن فى الوحدة قوة وفى التفرق ضعف، قد جاءت من خبرات من السابقين ويمكن أن نطبق هذا القول ليس فقط على الأمور السيكلوجية بل الجمالية أيضاً.

والوحدة تعبير شامل يشمل عناصر متعددة منها وحدة الشكل ووحدة الأسلوب، الفكرة، الهدف، الغرض، وغيرها للعمل الفنى.

وتتم الوحدة فى العمل الفنى عندما ينجح الفنان فى تحقيق اعتبارين أساسيين هما علاقة أجزاء التصميم بعضها ببعض وعلاقة كل جزء منها بالكل.

والوحدة تتحقق فى التنوع أيضاً على أن تكون عناصر العمل الفنى ككل منسجمة، فيجب على الفنان أن يدرك العوامل التى تنتج الوحدة عن طريق انتماء العلاقات المحسوسة إلى بعضها البعض وتناظر العلاقات البصرية من تناظر بالشكل أو بالجسم أو التقارب فى التوزيع خلال الفراغ أو التناظر اللونى.

وقد توصل علماء الجمال لمبدأ الوحدة فى العمل الفنى انبثاقاً من تأملهم وإدراكهم للطبيعة والحياة فوجدوا أن الارتباك والتشتت والفوضى على نقيض من الاتساق والوحدة، فكما لا نستطيع تحمل التشثيت فى أفكارنا وحياتنا فنحن لا نستطيع تحمله أيضاً فى الأعمال الفنية، والوحدة تنشأ نتيجة الإحساس بالكمال، وينبعث الكمال من الاتساق بين الأجزاء، ومن احتواء نظام خاص من العلاقات، حيث تترابط أجزاء الوحدة ليتمكن إدارتها من خلال هذه الوحدة فى نظام متسق متآلف تخضع معه كل التفاصيل لمنهج واحد (٢) وتتحقق الوحدة أيضاً من خلال توافر الاتزان والتنظيم والوحدة والتشبيه بين الأجزاء وأسلوب الحركة للموضوعات ومفردات التصميم داخلى إطار الصورة.

(١) روبرت جيلام سكوب ، أسس التصميم ، ترجمة د محمد محمود يوسف ، د عبد الباقى محمد إبراهيم ، مراجعة : عبد العزيز محمد لهم ، تقديم /عبد النعم هيكال ، الناشر دار النهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، طبعة ١٩٦٨.

(٢) د.إسماعيل شرنوبى، الفن والتصميم، مطبعة المعمارية للأولست، الجزء، ١٩٩٩.

ووحدة الشكل تنظيمية وناتجة من وضع قاعدة لتجميع عناصره ،فالفنان حين يفكر فى تنظيم مجموعة من العناصر البصرية داخل إطار الصورة يضع لنفسه قلعة تساعده وتيسر عليه عملية التجميع، فالمصور الفوتوغرافى حين ينظر للموضوع الذى يريد تصويره من خلال محدّد رؤيته الخاص بالكاميرا يبدأ فى وضع أسس من أهمها تحديد الموضوع المناسب الذى يريد تصويره والمساحة الملائمة التى تتناسب مع موضوعه وزاوية التصوير التى تحدّد غايته المرجو منها تصوير موضوعه.

وباختيار العناصر الجيدة والتى تخدم الموضوع المراد تصويره وليكن موضوعين منفصلين فإننا نعمل على ربط هذين الموضوعين عن طريق التراكب بين خطوطها أو عن طريق الربط بخط أو شكل فيما بينهما، أو أن يمثلّا شكلاً مثلثاً و هميل يساعد على الإحساس بالاستقرار، كما أن درجة التباين بين الأشكال أو الوحدات البصرية ما يساعد على زيادة الإحساس بالاقتراب أو البعد فيما بينهما.

وبما أن هناك ميلاً عامة للوحدة والتنوع فى الطبيعة الإنسانية وهما شيان متضادان إلا أن تجميعهما يحقق الكمال فى عناصر التصميم فالتنوع يجب أن يكون بقدر يكفل لنا أن نتخلص من الملل الناشئ عن تكرار أو تماثل الوحدات البصرية دون أن يؤثر ذلك على وحدة الشكل والعمل ككل فالتنوع قد يكون اختلافاً فى الشكل أو اللون أو الملمس أو الاتجاه أو التدرج فى اللون أو الحجم وهناك أمثلة عديدة على التنوع للإبقاء على الوحدة، مثل التنوع بالجمع بين الخطوط الرأسية والأفقية والمقوسة مع التنوع فى الخطوط من خطوط طويلة وقصيرة وسميكة ورقيقة فبالرغم من التنوع فى الصورة الفوتوغرافية كما بالشكل رقم (٢٠-٤) فإن السيادة للتكوين يغلب عليها الخطوط الرأسية، أو تنوع لخطوط مقوسة بعضها مقيد وآخر طويل مع التنوع فى الاتجاه فبعض الأقواس تتجه لليمين والآخر لليسار وآخر لأعلى ورغم هذا التنوع فى شكل الأقواس فإن الشكل فيه وحدة وانسجام ونرى ما يؤكد ذلك فى الصورة الفوتوغرافية شكل (٢١-٤)، أو تنوع فى الخطوط المستقيمة أو المتعرجة فى أطوالها فبعضها قصير والآخر طويل مع التنوع فى الاتجاه مثل الصورة الفوتوغرافية شكل (٢٢-٤).

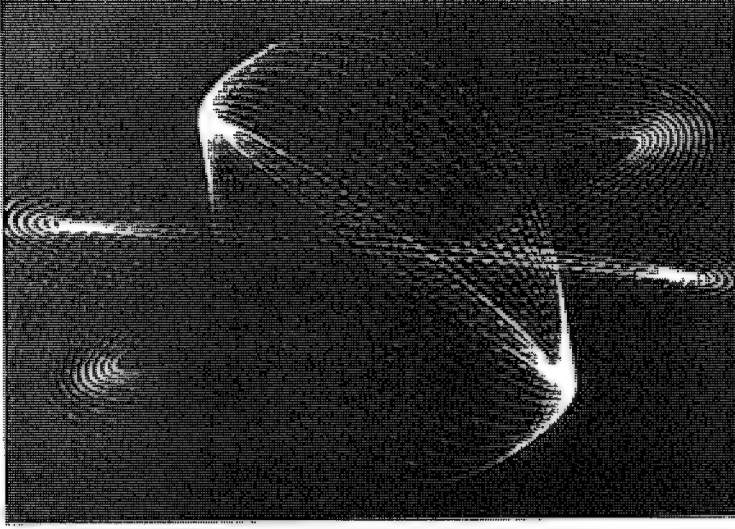
فالفيلم الفوتوغرافى خام جامد وعن طريق فكر وأسلوب الفوتوغرافى يستطيع أن يحيله إلى مادة ينبعث فيها الحياة، وقدرته كمفكر تستطيع أن تشكل هذه المادة (الفيلم) فى عدد لا نهائى من الأشكال والتكوينات وهو دليل لا يقبل الجدل على أن عالم الفكر هو الذى يوجه عالم المادة.



شكل رقم (٤-٢٠)

Toni Schneiders “ Playful shadows “

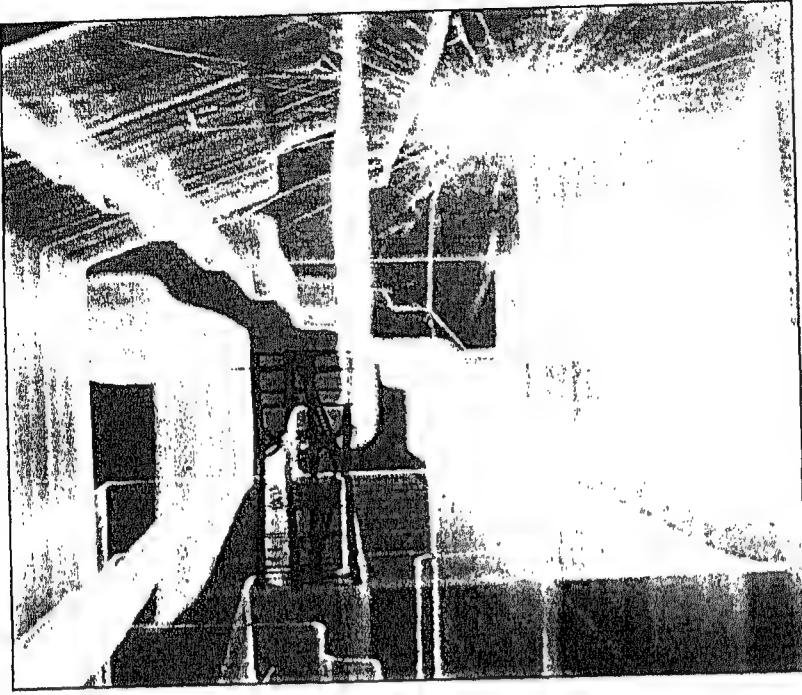
فوتوغرافيا ، ١٩٥٤ ، رغم تنوع اتجاهات الخطوط إلا أن السيادة للخطوط الرأسية



شكل رقم (٤-٢١)

Peter Keetman “Pendulating light”

فوتوغرافيا ، ١٩٥٠، يتضح وجود الانسجام والوحدة رغم التنوع في شكل الأقواس.



شكل رقم (٢٢-٤)

Heinz Hajek-Halke “ Stratos station “

فوتوغرافيا، الوحدة في الصورة رغم تنوع الخطوط.

وللوحدة طابعان ديناميكي واستاتيكي والطابع الاستاتيكي هو الذى تتميز به الوحدات الهندسية مثل وحدات دائرية أو مثلثة منتظمة كما فى الأشكال الزخرفية أما الطابع الديناميكي فهو الذى تتميز به الأجسام الحية كالإنسان أو الحيوان أو الأشكال الحية الأخرى.

ويمكن أن نستخدم ذلك فى الصورة عن طريق تبعية عناصر الصورة إلى خط إيقاعى كبير يسود العمل الفنى متمثلاً فى حركة الأجسام وتتابع تلك الحركات إيقاعياً للأجزاء المكونة لها حتى تصل إلى الذروة فأى أشكال تتزايد تدريجياً حتى تصل إلى الذروة مثل الشكل الحلزوني فى اللقواقع الحلزونية.

٤-٢-٤ - التناسب Proportions:

يعرف قاموس "وبسترز كوليجيت" (أن التناسب فى العلاقة بين الحجم والكم أو الدرجة بين شئ وأخر)، ويوجد التناسب فى معظم الهيئات البصرية وهو تعبير لقوى النمو الداخلية والخارجية للموضوع واللذان يتنصرون عشان للوصول للإحساس بالالتزان. ^(١)

كما أن التناسب مصطلح يتضمن دلالة استخدام الأعداد الرياضية والنظم الهندسية فى اكتشاف أو وصف طبيعة العلاقات بين خواص عدة أشياء من نفس النوع من كميات عادية لأجزاء وأبعاد وحجوم ومساحات وأطوال وزوايا. ^(٢)

فالنسبة هى العلاقة بين عنصرين والتناسب هى العلاقة بين عدة عناصر، وكما نعلم فإن التصميم هو الجمع فيما بين عناصر متعددة ومختلفة من أبعاد وأشكال وملمس واتجاهات، وفى الصور الفوتوغرافية ثنائية البعد فإن النسبة لأى موضوع مصور يكون داخل إطار هذه الصورة أى يكون داخل طول إلى عرض أى (المساحة). ^(٣) ويجب أن ندرك ما للنسبة من قيم هندسية تحليلية وما يدعمها من شحذ لمفاهيم وأحاسيس شعورية حتى لا تكون النسبة طبيعية تقيمية جوفاء.

(١) روبرت هيلام سكوت، أسس التصميم، ترجمة د. محمد محمود يوسف، د. عبد الباقى محمد إبراهيم، مراجعة عبد الحميد محمد محمد، د. محمد عبد الحميد هلال، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، طبعة ١٩٦٨، ص ٦١.

(٢) د. إسماعيل شرفى، الفن والتصميم، طبعة المبرومة الأولى، القاهرة، ١٩٩٩.

(٣) د. عبد الفتاح رياض، التفكير فى الصور التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٥.

وقد أجرى عالم الطبيعة فيشنر جوستاف* (Fechner, Gustav) تجربة أثبتت من خلالها أن هناك استهجاناً للمستطيلات المرنة فى الطول بينما لوحظ تفضيل يكاد يكون بالإجماع لشكل المستطيل الذى كانت نسبة الطول للعرض تساوى ١ : ١,٦١٨ وهى النسبة التى تعرف باسم القطاع الذهبى^(١)

ورجوعاً إلى النسبة البسيطة التى يمكن إدراكها والإحساس بها مباشرة هى: ١ : ١، ١ : ٢، ٢ : ٣، ٣ : ٤،... وهى نسبة ليس لها طبيعة العمق أو الديناميكية ومفهومها يقتصر على النسبة بين الأطوال أو الأحجام أو غيرها ومجال تطبيقاتها محدود.^(٢)

وهناك مجموعة من النسب الرقمية أكثر أهمية وهى مما يعرف بتوالى الجمع وتنشأ عن جمع العدد (١) إلى العدد (٢) وهم أول عديدين صحيحين فيكون مجموعاً العدد (٣) وتبنى المجموعة بعد ذلك بإضافة حاصل جمع كل رقمين متعاقبين وهكذا نحصل على المجموعة بالطريقة التالية: ١، ٢، ٣، ٥، ٨، ١٣، ٢١، ٣٤، ٥٥، ٨٩ وهكذا إلى ما لا نهاية وأهم خصائص هذه المجموعة أنها تعطينا أقرب رقم صحيح النسبة الوسط والطرفين ويمكن ترجمة ذلك بالنسب ١ : ٢، ٢ : ٣، ٣ : ٥ وهذه النسب تتضمن تقدماً نغمياً ثابتاً.^(٣)

فلغة التناسب هى لغة تحليلية تظهر نتائج سريعة وواضحة ودقيقة حول قيمة الأجزاء بالنسبة لبعضها البعض وبالنسبة إلى الكل الذى تكونه وإدراك تلك القيمة عددياً أو هندسياً يودى إلى استنباط أسرار التوافق أو التناسق بين مجموعة عناصر الأشكال والاهتداء إليها هو الاهتداء إلى أسباب النظام الذى يحدد لكل عنصر مكانه الجمالى حسب أهميته وتأثيره بالنسبة للمجموعة الكلية، فالنسبة السابقة نرى فيها تناسق الفرد مع الكل وهو الترتيب المناسب لاتجاه العناصر الجزئية مما يؤكد طابع الوحدة فى العمل الفنى.^(٤)

* جوستاف فيشنر (Fechner, Gustav Theodor): ولد عام ١٨٠١ وبول عام ١٨٨٧، وهو عالم فزياء والفيلسوف اللان الجنسية ومن أهم منجزاته هى

دراسات الفزياء النفسية (Psychophysics)

(١) Leslie Strobel, Hollis Tadd, Richard Zakia (Visual concepts for photographer), Focal press, New York, ١٩٨٠, P٢١٦

(٢) روبرت جيلام سكوت ، أنس التصميم ، ترجمة د. محمد محمود يوسف ، د عبد الباقى محمد إبراهيم ، مراجعة : عبد العزيز محمد فهم ، تقديم /عبد النعم هيكل ، الناشر دار النهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، طبعة ١٩٦٨ .

(٣) د عبد الفتاح رباح، المرجع السابق.

(٤) د.إسماعيل شولى، الفن والتصميم، مطبعة المعمارية للأولست، الجزء، ١٩٩٩.

فى القرن الخامس فى عهد الإغريق أثبتت دراسة أوراى البردى المصرىة القديمة التى بحثت فى قواعد الحساب والهندسة وأن قدماء المصريين قد وضعوا مقولة عن الكسور الاعتيادية، ولقد استخدم الإغريق فى القرن الخامس نوع من التماثل الديناميكى، كما استخدمت نسبة القطاع الذهبى فى الفنون مثل فنون عصر النهضة.

وقد عارض الإغريق من الناحية النظرية وجود الكسور العديدة واستعاضوا عنها بابتكار الهندسة وقد برزت بعض طرق التناسب والرياضيات فى العمل الفنى منها القطاع الذهبى البسيط والمستطيل ذو القطاع الذهبى إلى المربع الدائى الدوار وأيضاً المستطيل الجذر الخامس وتطوير مستطيل الجذر الخامس شكل (٤ ٢٣).

وهذه النسبة تبدو واضحة فى الفوتوغرافيا نسبة النيجاتيف ٥٦.٤ بوصة و ١٠×٨ بوصة والطبعات ١٥×١٠ سم، ٢٥×٢٠ سم كما أن النيجاتيف ٣٥ مم بنسبة ٣٥×٢٤ مم والذى يقترب من نسبة ٣ : ٥ وهى نسبة القطاع الذهبى.

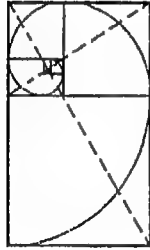
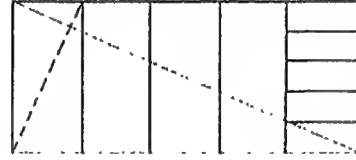
٤-٢-٥- السيادة Dominance:

تعتمد رغبتنا فى توافر عنصر السيادة فى العمل الفنى على سيكولوجية النفس البشرية، فعندما نعانى من صراع نفسى لعدم وجود قوى محددة فى أحد قوتين أو أكثر لا نستطيع أن نوفق فيما بينهما أو لا نستطيع أن تسود إحدى تلك القوى على الأخرى نضل فى حيرة وعدم ارتياح، فإذا ما انتهى الصراع بسيادة أحد القسوى زال التوتر وتحققت كل من عناصر الاتزان والوحدة.

فالصورة يمكن أن تحتوى على أكثر من جزء مهم ولكن لنجاح هذه الصورة فيجب أن تتكاتف جميع الهيئات والأشكال لتكون هيئة عامة أو فريق يهدف إلى سيادة فكرة أو سيادة جزء من أجزاء التصميم فتكون الأجزاء الأخرى ذات تبعية لهذا الموضوع الرئيسى.

ولانتاج وحدة فى العمل الفنى فإنه يجب أن تسود خطوط ذات طبيعة معينة أو اتجاه معين أو مساحات ذات أشكال معينة أو ملمس أو حجم ... الخ، فيصبح فى التصميم جزء ينال أولوية جذب الانتباه فيكون هو مركز السيادة وهذا المركز يمكن أن يكون أى شكل منزل أو سيارة أو إنسان أو حيوان ... الخ. (١)

تطوير مستطيل الجذر الخامس



تطوير المستطيل ذو النسبة الذهبية

شكل رقم (٤-٢٣)
أحد طرق التناسب والرياضيات في العمل الفني

فيكون مركز السيادة هو النواة التي تبنى حولها الصورة ولا يستحب أن يكون هناك مركزان للسيادة فيعملان على تقسيم الرؤى والمشاعر مما يحطم وحدة العمل الفني فيمكن أن يكون مركز السيادة هو شخص يقوم بعمل ما أو مجرد صورة لشخص وعليه فيجب أن يكون هذا الشخص هو الموضوع الأساسي في الصورة أما باقى الموضوعات من ديكورات أو أدوات مساعدة لتوازن وحركة وديناميكية الصورة فهي لخدمة وحدة الهدف من الصورة ولتكون العامل المساعد على تركيز وتحديد الانتباه تجاه الشخص المصور، كما يمكن يكون الموضوع هو قطعة أثاث أو زجاجة أو أى غرض آخر. وهناك عدة وسائل تساعد على تقوية مركز السيادة ومركز السيادة قد يكون موضوعاً فيكون مركز إيجابي أو يكون الفراغ فيكون مركز سلبي. (١)

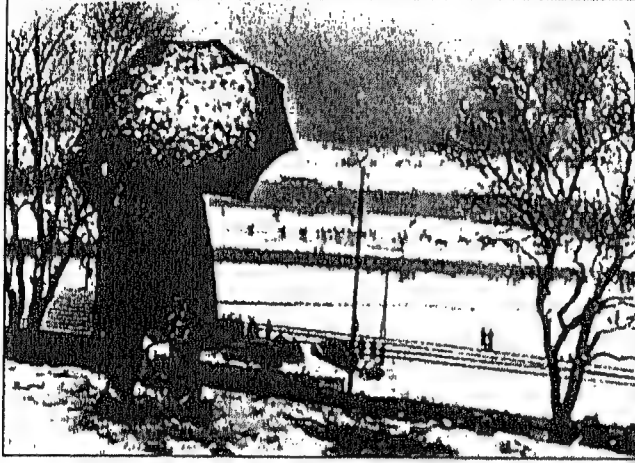
ويجب الاهتمام بوضع أو مكان مركز السيادة فى العمل الفنى، ومن الأمور الشائعة أن يكون مركز السيادة هو منتصف الصورة فعندما نريد تصوير شخصية عامة دائماً ما يوضع فى منتصف الصورة بالنسبة لباقى الأشخاص.

ولقد اعتمد كبار الفنانين على الأفكار التقليدية فى تحديد كيفية معالجة أو موضع مركز السيادة ومن هذه الأفكار شكل الجسم الإنسانى فالرأس فى الأعلى والقدم فى الأسفل والوجه فى الأمام والظهر فى الخلف، كما أن اليمين أفضل من اليسار والمنتصف يتميز عن الجوانب وأن للمستقبل شأن يقومه الماضى ومن هذه التقاليد استقى الفنانين المواضع الداخلة فى حدود الصورة والتي من شأنها أن تضفى أهمية وسيادة لموضوع فيما عداه .

تتغير الأفكار بتغير المبادئ والثقافات والبلاد والخبرات، فبعض الاتجاهات الحديثة ترى أن تقسم الصورة بخطين عرضيين وخطين طوليين وهميين على أن يقع الموضوع الأساسى عند تقاطع هذه الخطوط أو بالقرب منها فيقع الموضوع الرئيسى دون منتصف الصورة كما بالشكل رقم (٢٤٠٠٤)، فتكون موضوعات الصورة الرئيسية عند تقاطع أحد هذه الخطوط الوهمية هو ما يجعل الصورة أكثر جمالاً عما لو كان الموضوع الرئيسى فى منتصف الصورة.

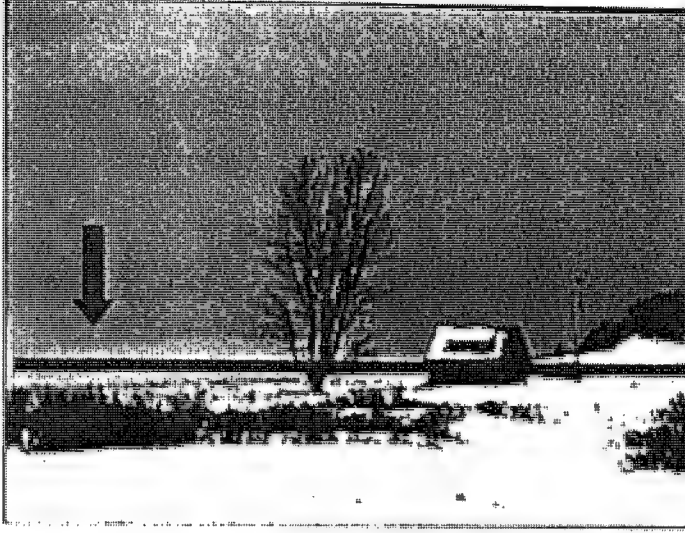
أجمع معظم النقاد على عدم استساغة المناظر الطبيعية (Landscape) التى يكون خط الأفق فيها متوسطاً للصورة بل يقع فى ثلثها العلوى أو السفلى ونرى من ذلك العديد من أمثلة المناظر الطبيعية كما بالشكل رقم (٢٥٠٠٤).

(١) د. عبد الفتاح رياض، التكوين ل اللون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٥



شكل رقم (٤-٢٤)

ترى بعض النظريات الحادثة أفضلية وجود مركز الاهتمام في أحد هذه النقاط الأربع



شكل رقم (٢٥٠٤)

يفضل أن يكون خط الأفق في النصف السفلي من الصورة ليعضفى نوع من الموازن
والسيادة

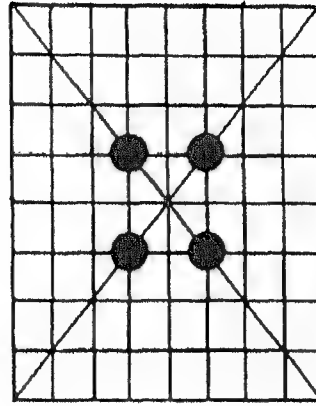
وقسم آخرون مساحة الصورة إلى ثمانية أقسام وهمية طولاً وعرضاً على أن يكون مركز السيادة فى أى مكان من أماكن الدوائر السوداء الأربع كما بالشكل رقم (٢٦-٤) فتكون مراكز السيادة على وترى المساحة المقسم لتلك الصورة كما بالشكل رقم (٢٧-٤).

واختلاف شكل الخطوط أو العناصر فى التكوين، فيختلف شكل خطوط الموضوع الرئيسى عما حوله، فيكون الموضوع الرئيسى فى الصورة وليكن شخصاً جالساً بينما باقى الأشخاص واقفين أو العكس أو أن تسود خطوط للصورة الأفقية مثلاً وتأتى بينهما خطوط أخرى تكون فى مجموعها شكل مغاير.

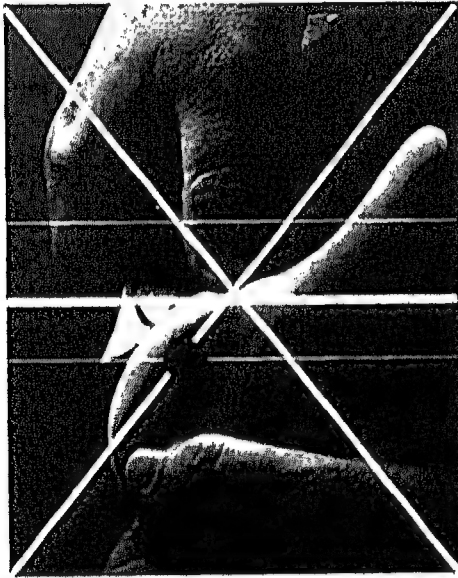
كما يمكن أن يسود الموضوع الرئيسى باختلاف خصائصه السائدة عن الموضوعات المجاورة فالأحمر مثلاً يسود على لون أكثر هدوءاً منه مثل الأزرق، فتكون السيادة عن طريق التباين فى الألوان أو درجة لون على أخرى، فتسود مساحة قائمة فى وسط أفتح أو العكس، وتسود الألوان الأكثر تشبعاً على الأقل تشبع ويمكن عمل ذلك فى الصور الفوتوغرافية عن طريق التعريض فينال الموضوع الرئيسى تعريضاً مناسباً ويقل التعريض للموضوعات المناسبة أو عمل الصورة بطريقة أنسل آدم المسماة بنظام المنطقة (Zone System) والتي يقدّر فيها التعريض بما يناسب شدة الإضاءة للموضوع المرغوب فى أن يكون له مركز السيادة دون اعتبار للموضوعات الأخرى الثانوية فتظهر قائمة فالتباين من أحد الوسائل التى تساعد على تحقيق السيادة.

كما يمكن تحقيق السيادة عن طريق عزل الموضوع الرئيسى عن باقى الموضوعات أو عن طريق حركة أو سكون الموضوع الرئيسى فيسود الموضوع الرئيسى المتحرك إذا وضع فى إطار فيه باقى الموضوعات ساكنة والعكس صحيح.

والسيادة أيضاً تأتى عن طريق زيادة حدة الموضوع الرئيسى فيكون هذا الجزء شديد الحدة هو الجزء السائد وفى الفوتوغرافيا تظهر هذه الصفة فى أعمال الصور المقربة كما تظهر عن طريق استخدام فتحة واسعة عند التعريض وكلما زادت الفتحة قل عمق الميدان وهى المسافة الواقعة أمام الكاميرا والتي تظهر فيها الموضوعات واضحة التفاصيل كما يساعد نوع العدسة أو بعدها البؤرى على زيادة أو قلة عمق الميدان فكلما طال البعد البؤرى قل عمق الميدان.



شكل رقم (٢٦-٤)



شكل رقم (٢٧-٤)

ترى بعض النظريات الحديثة أفضلية وجود مركز الاهتمام في أحد هذه النقاط الأربع

ويمكن أن نلاحظ ذلك في الشكل رقم (٤-٢٨) فتكون السيادة فى الصورة الفوتوغرافية للزهرة الموجودة فى الصورة والتي أصبحت عن طريق حدة تفاصيلها وقلة تفاصيل الموضوعات من حولها أن تصبح هى مركز السيادة.

كما يمكن أن تحقق السيادة بأن يكون الموضوع الرئيسى فى مقدمة الصورة والباقى فى المؤخرة.

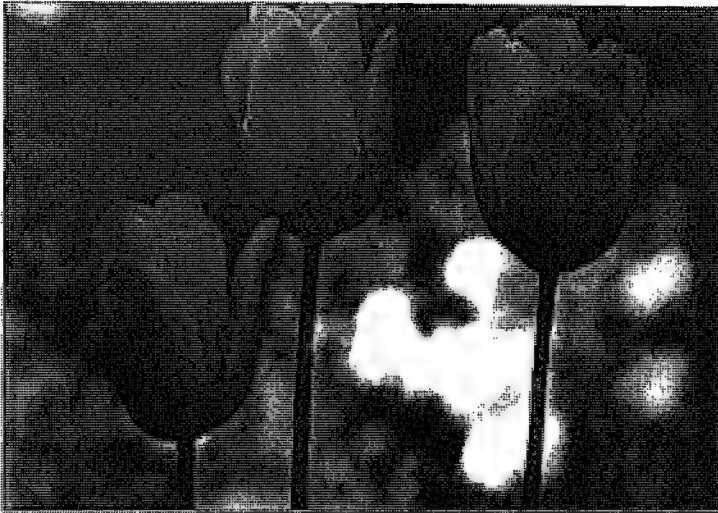
وإجمالاً فإن تحقيق السيادة لموضوع ما يأتى عن طريق الاختيار الجيد لمكان الموضوع، وزيادة حدة تفاصيله عن باقى التفاصيل وقرابته أو بعده عن أمامية الصورة وحركته عن باقى الموضوعات وانعزاله عنها.

٤-٢-٦- الفكرة:

الفكرة هى القوى التى تعمل داخل الفنان فتندفع للخارج ليكون الفنان الوسيط لتفاعل الفكرة مع المادة وكلما كانت الفكرة قوية استطاعت أن تكون كل متماسك ولا تتجزأ وكلما استطاع الفنان أن يبدع فى التعبير عنها.

والفنان حين يبدأ فى عمله فإنه يركز فكره فى موضوع ما لينتج موضوع يميز الصورة فى الشكل والتعبير أى يبدع صورة تحمل رسالة مرئية لموضوعات مترابطة الأجزاء فلا يستحب فى صور المساجد الأثرية الفوتوغرافية مثلاً أن تظهر فى خلفيتها أو فى جوارها مبنى حديث الطراز مما يفقد الصورة معناها الذى يريد المصور أن يوحى به وهى كل من معانى الأصالة والتاريخ والعظمة فوحدة الفكرة تتطلب أن تتكامل عناصر الصورة لتخرج كلاً متماسكاً.

وقد فصل أفلاطون بين عالمين أحدهما عالم الأفكار والآخر عالم المادة وعالم الأفكار هو عالم متكامل غير متغير ولا يقنى ولا ينتهى أما عالم المادة فهو غير متكامل ملئ بالشر والخطأ بل تظل فيه المادة فى حد ذاتها خاملة عديمة النفع أو المعنى إلى أن تأتى إليها الأفكار الخلاقة فتشكلها وتوحى بالشكل المناسب لها بل وتعطيها غرضاً ومعنى أى تبعث فى الخامة الحياة فالفكرة أو الأفكار قادرة على تشكيل المادة إلى عدد لا نهائى من الأشكال والتكوينات فعالم الفكر هو الموجه لعالم المادة.



شكل رقم (٢٨٠٤)

السيادة للزهور في الصورة لحدة تفاصيلها عن الخلفية

وقد تبرز وحدة الشكل من تواجد عناصر مكملة لبعضها البعض أو يمكن أن تعبر عن فكرة التباين في تواجد عنصرين متباينين ليعبر مدى الاختلاف فيما بين العنصرين وهو ما يؤكد مرونة الفكرة حسب ما يريد المصور فالفكرة هى المحدد لأسلوب العمل وهى الحد الفاصل بين المقبول وغير المقبول، فيمكن الجمع بين كلا من وحدة الفكر ووحدة الشكل، فالفكرة هى الموجه للفنان الذى يوجه المادة لتحقيق الفكرة.

٤-٢-٧- الحركة:

تتضمن الحركة فكرتين هما: التغير والزمن، فالتغير قد يحدث موضوعياً فى مجال الرؤية أو ذهنياً فى عمليات الإدراك أو فى كلاهما والزمن هنا يدخل فى جميع الحالات وعلينا أن نفرق بين النواحي الموضوعية والذهنية للحركة فى داخل إطار الصورة فهى تتضمن حركة موضوعية، فالحركة الذهنية تكون موجودة فى جميع نواحي الإدراك إلا أن لها أهمية كبيرة فى الفنون.

والحركة الذهنية لها صفة خاصة وهى صفة تسهم فى وحدة التصميم وتكمن المشكلة فى تنظيم الحركات الإدراكية وليس هناك قواعد بعينها لإحداث هذه الحركات فهى تعتمد على طبيعة التكوين كما أنها نسبية، وكل ما نستطيع أن نفعله هو وضع ضوابط نسير عليها، ولإعطاء الإحساس بالحركة الذهنية فى الأشكال فعلينا حث القيمة الديناميكية لكل عنصر من عناصر التكوين لكى تقوم بتحريك العناصر فى المجال المرئى، ومع ديناميكيته يجب أن تظل هذه العناصر محافظة على اتزانها كما يجب أن يكون للمحاور الظاهرة أو الباطنة فى التصميم وداخل الشكل جانب حركى أكبر فهى تستمد حركتها إما من حدودها الخطية الخارجية وإما من محاورها الرئيسية.^(١)

والحركة فى المجال البصرى هى أقوى المثيرات البصرية للانتباه فمهما كانت درجة الاستغراق ذهنى التى يعيش فيها الفرد فمن المؤكد أن تثيره أى حركة يدركها مهما كانت بسيطة وقد لا تعدو حركة عين (وجهة نظر شخص) أو حركة يد، فالحركة هى فعل قد يكون على هيئة حركة محسوسة أو يكون رد فعل - فلكل فعل رد فعل - وهذا الرد قد يكون على هيئة حركة محسوسة أو يكون رد فعل داخلى يثور على هيئة أحاسيس.

(١) روبرت جيلام سكوت ، (أسس التصميم) ، ترجمة د. محمد محمود يوسف ، د. عبد الباقى محمد إبراهيم ، مراجعة : عبد العزيز محمد لهنم ، تقديم / عبد المصمم هيكى ، الناشر دار النهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، طبعة ١٩٦٨.

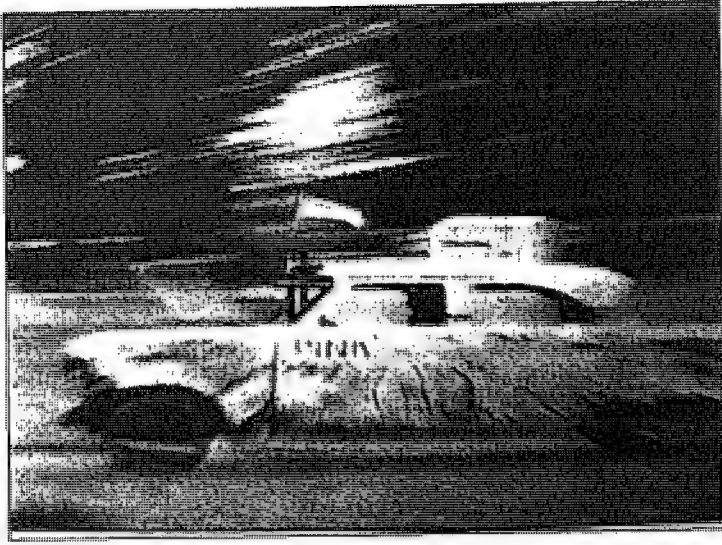
وبما أننا بصدد إدراك الحركة فى مسطح ثنائى الأبعاد وهى الصورة الفوتوغرافية فإننا ننير أحاسيس الحركة عن طريق إثارة أحاسيس ديناميكية تدل على الحركة مثل إثارة الإحساس عن طريق التغير المكانى للشيء المصور مع وضوح الاستمرارية لهذا التغير مثل الصور الفوتوغرافية للرياضيين أو سباقات السيارات التى يظهر فيها الرياضى وهو يعدو وأثر لحركته مسجل على الصورة فوتوغرافية مما يدل على حركة الرياضى أو الخلفية وكأنها تسير بسرعة والرياضى أو السيارة تسير بسرعة فتكون عبارة عن السيارة ثابتة والخلفية متحركة كما بالأشكال أرقام (٤-٣٠)، (٢٩).

كما أن الحركة الذهنية قد تكون من خلال خبرات سابقة، ففى الصورة نرى دلالات تؤكد أن هناك حركة فالرياح حين تشتد لا نعرف تأثيرها بصرياً إلا عن طريق زيادة فى ميل الشجر كما أن السيارة عندما تسير بسرعة فى طريق ترابى أو زراعى غير ممهد قد لا يلاحظ حركتها فى صورة إلا عن طريق السحابة الترابية المثار خلفها والتى تدل على تغير مكان السيارة.

فإدراك الحركة لا تأتى عن طريق رؤية العين لهذه الحركة فقط بل يساعد المخ البشرى على زيادة الإدراك بهذه الحركة فالإدراك هو عملية عقلية تلعب فيها المعرفة السابقة والتخيل دوراً هاماً نتاج للفكر.

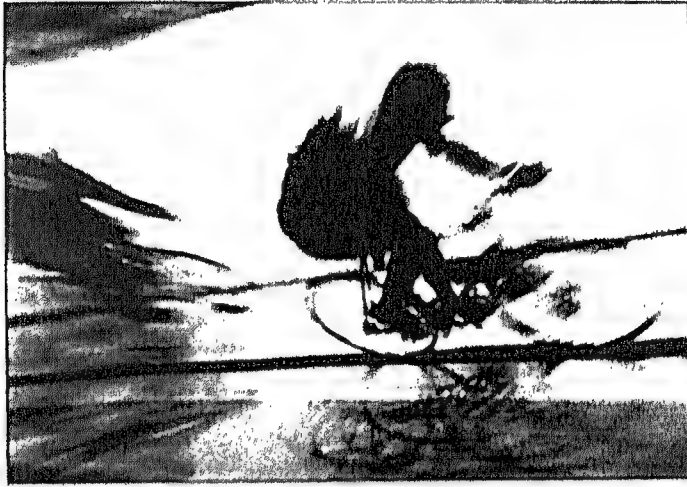
وقد رمز الإنسان للحركة منذ قديم الأزل ففى الرسوم البدائية لرجل الكهف ما يدل على إحساس بالحركة فى التعبير عنها وقد عبر عن هذه الحركة عن طريق تكرار الشكل فى إيقاع يثير الإحساس بالحركة.

وفى الفنون الحديثة وبعدما قدم أينشتاين نظريته رابطاً فيما بين الكتلة والسرعة والزمن والنسبية فى هذه العناصر فالسرعة ترتبط بالحركة والحركة ترتبط بكتلة هى موضوع الحركة والحركة ترتبط بالزمن، وبذلك فإننا إذا أردنا أن نعبر عن جسم متحرك فإن هذا التعبير هو التعبير عن الزمن البعد الرابع فالسرعة والزمن فى الفن لهما^(١) مظاهر مرئية ندركها بصرياً فالصورة التى تمثل طائرة ترتفع فى السماء تكون قد أضافت إلى العمل الفنى بعداً رابعاً هو الزمن فموضوع الصورة لا يعبر فقط عما هو الشيء بل يكون قد سجل ما يقوم به فى لحظة معينة.



شكل رقم (٤-٢٩)

إمكانية إظهار أثر الحركة فوتوغرافيا



شكل رقم (٣٠٠٤)

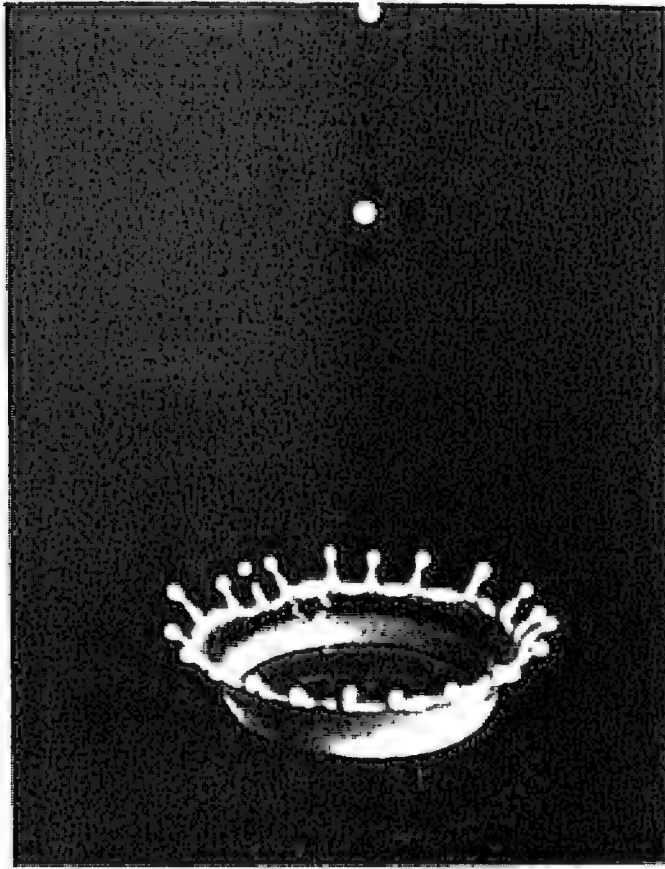
إمكانية إظهار أثر الحركة فوتوغرافيا

واستفاد من ذلك أصحاب النزعة المستقبلية فى الفن الذين اهتموا بوضع معايير فنية جديدة للتعبير عن الحركة والزمن فى الفن بل وضع معايير جديدة للتعبير وفلسفتها تذهب لتجريد الفن من القيود القديمة الجامدة مثل لوحات (Giacomo Balla) التى أثارت الأحاسيس بالحركة السريعة القصيرة التى نشأت عن تعدد الأوضاع للأرجل، كما برع دوشامب فى التعبير عن حركة امرأة تهبط درجات السلم، فربط بين الحركة والفراغ والزمن ذلك فى أسلوب تكعيبي.

ونلاحظ أن عمليات الإحساس بالحركة فى الفوتوغرافيا أو فى أى موضوع ثنائى الأبعاد يكمن فى زيادة الإحساس بالعمق والزمن عن طريق الجمع بين عدة أوضاع لنفس الجسم أو عن طريق عدم وضوح بعض تفاصيل الجسم والتأكيد على الخطوط الخارجية له ومجرد أثر الجسم فى خيال له مسار (مثل قذيفة من مسدس) أو عن طريق تراكب أجزاء من الجسم بعضها على الآخر فى استمرارية تدل على الحركة.

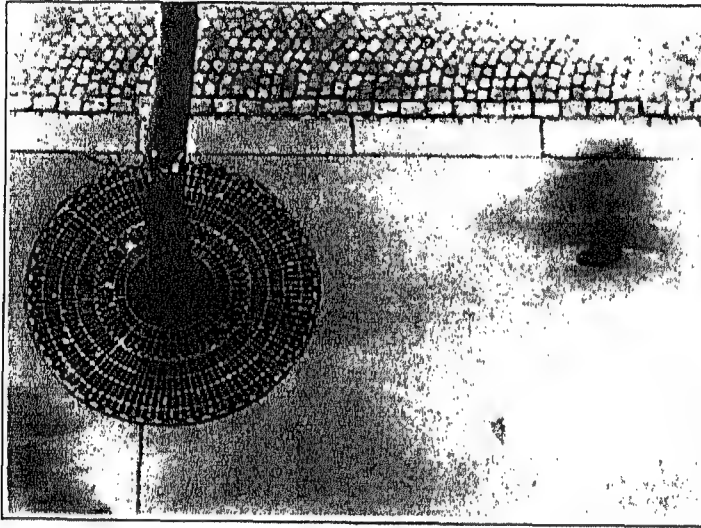
وفى النهاية نؤكد على أن الفرد يضيف على الأشكال المجردة قيماً ذاتية تتبعث من نفسه محددة لاتجاه وحركة، فالوحدات البصرية ما هى إلا مرشد للمعين داخل إطار الصورة ويفضل أن تكون القوى الحركية مرتبطة ومتكاملة بحيث تحد الشكل داخل الإطار ولا توجه للخارج حتى لا يفقد الشكل قوته فيفقد وحدته ومن ثم يفقد تماسكه.

ولعل ما يساعد المصور على الفهم والتأكيد على الطبيعة الحركية التى تتميز بها العناصر البصرية من نقطة وخط وشكل وغيرها فيراها وكأنها كائن حى ثابت فى شكله متحرك فى داخله أو حتى ثابت فى شكله ومتحرك فى الطبيعة فحتى الحجر الصلب جسم ثابت إلا أنك إذا تركته يسقط من يدك فإنه يتحرك إلى أسفل بفعل الجاذبية^(١) كما أن النبات الذى ينمو من أسفل إلى أعلى إلا أنه غير قابل للحركة من مكانه الأصلي الذى نبت فيه من الأرض، وهكذا عن طريق تخيل هذه القوى الداخلية والخارجية فى الأشياء التى تقوم على تحريكها وباستيعاب هذه الحركة يمكن للمصور عن طريق أدواته أن يثبت حركة جسم بسرعة عالية جدًا مثل الصورة الفوتوغرافية لنقطة وهى ترتطم بالأرض كما بالشكل رقم (٤-٣١) أو حركة الأشخاص فى مكان عن طريق تقليل سرعة الغالق كما بالشكل رقم (٤-٣٢) أو عن طريق تحريك آلة التصوير نفسها أفقيًا فتظهر الخلفية كخطوط والموضوع المتحرك ثابت كما بالشكل رقم (٤-٣٣).



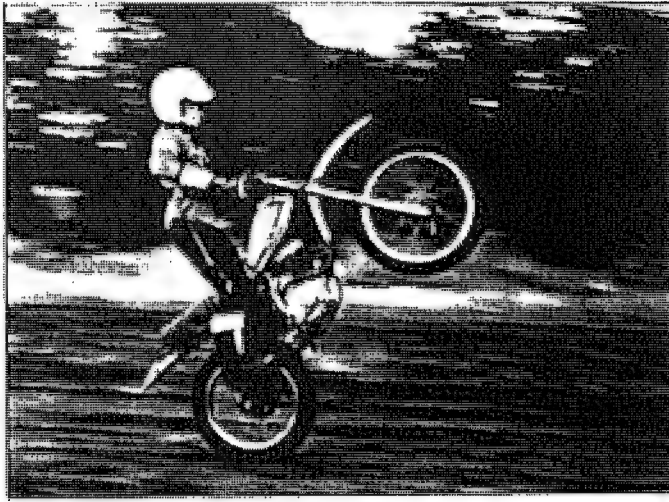
شكل رقم (٤ ٣١)

يوضح كيفية إظهار الحركة في التصوير المتتابع غير المتزامن.



شكل رقم (٤-٣٢)

يوضح كيفية إظهار الحركة في الصورة الفوتوغرافية



شكل رقم (٤-٣٣)

يوضح كيفية إظهار الحركة في التصوير الفوتوغرافية

٤-٢-٨- العمق الفراغى:

منذ عصر النهضة وإلى وقت قريب اعتمد الغرب على طريقة واحدة لتنظيم الدلالات الفراغية وذلك فى نظام محكم خاص بالإحساس بخداع العمق هو ما يسمى المنظور.

والمنظور هو أحد الطرق المتعددة لإيجاد هذا التنظيم ويجب أن ندرك بأن تأويلنا للفراغ يعتمد على دلالات الفراغ نفسها لا على الطريقة الخاصة التى اعتدنا تنظيمها بها.

وفى السابق كانت خبرة المصورين مقيدة باستخدام طرق المنظور ذات النقطة الواحدة أو النقطتين، كما أننا قد اعتدنا على أن المنظور يعكس الأشياء كما نراها، إلا أننا كثيراً ما لاحظنا مدى انحراف المنظور إذا لم يتناول نقطة العمل الصحيحة بالضبط، وكذلك موضع مستوى النظر بالنسبة للشكل، وأن ما نعينه من القول بأن الرسم يشبه موضوعاً تماماً هو أنه يتفق مع تصورنا المرئى له ولا نعنى أنه ينقل لنا الشكل المرئى الفعلى، فنحن لا نرى بأعيننا ولكن عن طريق عقولنا.

ومع الوقت استطاع الإنسان الفنان أن ينتج العديد من النظم التى يمكن عن طريقها أن ندرك العمق الفراغى خاصة فى الموضوعات المسطحة ذات البعدين والتى هى مصب اهتمام الدارس وهو الصورة الفوتوغرافية، وعلى هذا فإن هناك العديد من الطرق التى يمكن عن طريقها تأويل العمق وتنظيم دلالات الفراغ. (١)

فالإحساس بالعمق الفراغى فى الفنون التشكيلية الثنائية الأبعاد ليس واقع مادى فهذه الفنون كالفوتوغرافيا لا تتميز إلا بطول وعرض فقط وليس لها أى عمق أو ارتفاع (بعد ثالث) فما نراه فى الصورة قريباً أو بعيداً لا يعتمد على عمق حقيقى مادى بل يعتمد على أحاسيس نثيرها دلالات تؤدى إلى التعرف على ما هو قريب أو بعيد أو ما نسميه بالأمامية والخلفية أو الشكل والخلفية. (٢)

(١) روبرت جيلام سكوت، أسس التصميم. روبرت جيلام سكوت، (أسس التصميم) مرجع سابق.
(٢) د. عبد الفتاح رياض، الكون فى الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٥.

الفصل الخامس

تقنيات إنتاج الصورة الفوتوغرافية التشكيلية

٥- تقنيات إنتاج الصورة الفوتوغرافية التشكيلية

تعددت التقنيات الفوتوغرافية التكنولوجية التي يمكن من خلالها إنتاج صورة فوتوغرافية تشكيلية ويمكن تصنيف هذه التقنيات لمنتجة أثناء التصوير وأخرى لعمليات التحميص وثالثة أثناء الطبع والتكبير وفيما يلي بعض هذه التقنيات التي يمكن باتباعها من عمل صورة فوتوغرافية تشكيلية والتي كأي تقنيات وأى فن تشكيلي ليست جامدة بل يمكن أن تتغير وتختلف وتندمج مع لإنتاج الصورة الفنية المطلوبة

٥-١- تقنيات تحقق نجاح التكوين فى الصورة الفوتوغرافية

إن الفوتوغرافيا كفن قد تم تصنيفها كإحدى أنواع الفنون البصرية ، وقد تخطت مرئيات الفوتوغرافيا حد النقل الأمين للواقع ، وأصبحت الفوتوغرافيا فنا وجدانيا تعبيرا يخاطب الأحاسيس ويؤثر فى الوجدان ، وذلك من خلال مخاطبة حاسة البصر أفضل نعم الله على خلقه بعد الإيمان.

والفوتوغرافيا كلغة بصرية للتعبير لا تجعل الفنان الفوتوغرافى أمام قواعد جامدة للتكوين لابد أن يضعها أو يلتزم بها فى لوحته الفوتوغرافية فهى مسألة تتعلق بالتعبير الذاتى وعلى رؤية وإحساس الفنان الفوتوغرافى.

فاللقطة قرار فردى للفنان الفوتوغرافى ذاته وهو الملم إلاما تام بإمكانيات خاماته وأدواته المنتجة للصورة الفوتوغرافية كوسيط لرؤيته وإحساسه ، إلا أن هناك بعض الخطوط المساعدة لعمل الصور الفوتوغرافية من موضوعات عديدة فى الطبيعة أو تم إعادة تصميمها عن طريق الفوتوغرافى ، ففن التكوين ما هو إلا إعادة صياغة للمرئيات الموجودة فى الأصل (الطبيعة) أي إعادة تنظيم لعناصر التصميم وفقاً لنمط أو منهج يراه الفنان الفوتوغرافى معبراً عن ميوله وأحاسيسه.

فيجب أن يملك الفنان الفوتوغرافى العين ذات الرؤية الثاقبة التي تمكنه من حسن اختيار الموضوعات وهو ما يساعده على تطور وإظهار الوعي البصري لديه ؛ فعندما يلتقط الفوتوغرافى موضوعاته من الطبيعة يقوم بحذف ما لا يرغب فيه واختيار ما يريده ، فهو يضع أولاً بعض الأفكار المسبقة التي تساعد على الوصول لصوره فوتوغرافية أفضل من حيث الفكرة والتكوين والتي تكون معبرة عن الرؤية الذاتية للموضوعات المعالجة فوتوغرافياً.

فيفضل الاهتمام بمدى جودة الأشكال الصلدة والملامس فى الصورة الفوتوغرافية الأبيض والأسود ، ومن الضروري أن يكون هناك نوع من التباين فيما بين الموضوعات من ملامس خشنة وناعمة وأشكال مسطحة و أخرى بارزة جميعها مصورة بالأبيض والأسود فيظهر التضاد ؛ مثل مبني قديم متهاك بجوار مبني جديد يعرض فكره ونوع من التضاد بين القيم التشكيلية القديمة المهدمة والقيم الجديدة البراقة ، فمعنى القديم والجديد وغيرها من المعاني المتداركة حسب نوع الموضوع المصور ،

كما يمكن إضافة المزيد من الأحاسيس بعمل صورة فوتوغرافية على فيلم ذي حساسية عالية فيكون ذا حبيبات كبيرة ويتم إظهاره بمحلول إظهار لا يعطى حبيبات دقيقة فيظهر تأثير الحبيبات الكبيرة، كما أن دراسة السطح والملامس المقربة مثلما يظهر عند تصوير حائط متهدم أو ذى دهان محطم ومتهاك وملامس جذوع الأشجار وغيرها .

ويمكن الاستفادة من الخطوط العريضة والطولية فى الصور الفوتوغرافية مثل البنايات الحديثة أو القطار أو الأشجار وهى ما تحتوى على موضوعات مؤكدة على الظل والنور وعلى التباين والمبالغة والسيطرة بل إن تكرار نفس التأثير من تضاد اللون أو الظل والنور أو الملامس يمكن أن يكون عامل مهم ومؤثر فى عملية التكوين للصورة الفوتوغرافية.

بل يمكن عمل موضوعات مظلمة بخلفيات مضادة مثل السلويات أو الموضوع المصور فى البؤرة والخلفية غير واضحة المعالم.

وبما أن الكاميرا تقوم بتصوير أى موضوع أمامها فمن المهم أن نراعى حذف أى من الموضوعات غير المهمة أو التى لا تساعد على إمداد الصورة الفوتوغرافية بالإحساس المطلوب أو تحد من إحساس معين.

كما يمكن الاستفادة من زيادة أو قلة الإحساس بالعمق عن طريق الإضاءة وتركيزها وتنوعها على الموضوعات المصورة، أو عن طريق استخدام فتحة عدسة كبيرة فينتج عمق ميدانى للعدسة صغير وبالتالي تكون الصورة بخلفية غير واضحة فيزيد الإحساس بالعمق، كما يمكن الاستفادة من سرعات الغالق فى تثبيت الموضوعات أو إظهارها متحركة.

بل إن الاختيار الجيد لموضع آلة التصوير يساعد على إعطاء الأحاسيس المطلوبة فالنقاط موضوع من زاوية محددة رغبة فى عمل تشويه بل والإقتراب من الموضوع واستخدام عدسة واسعة فى هذا النوع من الصور الفوتوغرافية ذات المبالغة المنظورية كثيرا ما يساعد على إعطاء مدلولات بالضخامة للموضوعات المصورة .

ويمكن عن طريق الاختيار الجيد لآلات التصوير الفوتوغرافية من كبيرة الحجم (Large Format) أو متوسطة الحجم (Medium Format) أو صغيرة الحجم (Miniature Format) ٣٥م بأنواعها، عمل تكوينات مناسبة فمثلا فى تصوير الموضوعات المتحركة بسرعة يفضل استخدام آلة تصوير ٣٥م فهى سهلة الحركة وتحتوى على عدد من الصور الممكن التقاطها أكثر من النوعان الآخران ويمكن تبديل العدسة بسرعة أكبر لصغر حجم عدساتها ولكن إذا استخدمت آلة تصوير كبيرة فلن تكون بحركتها الصعبة إلى حد ما واحتوائها على حامل لشريحة فيلمية واحدة من السرعة ما يمكن أن تتدرك لالتقاط التغيير فى هذا الموضوع المتحرك .

بل إن الاختيار الجيد لعدسة التصوير يمكننا من الحصول على الزوايا والمنظور و القطع المناسب للكادر الفوتوغرافى ، أما الفيلم فإن سرعة الفيلم وحجمه يؤثر على جودة الصورة النهائية الناتجة.

إن الاختيار الجيد لقواعد التكوين يقوى من تأثير الصورة فوتوغرافيا ، فمثلا حدد مصورى الأشخاص (البورتريهات) خمس مشاهد أو مساقط فوتوغرافية ممكنة لشكل الرأس فى الإنسان وهى (Full Front view) منظرا أمامى كامل ، $\frac{1}{3}$ شمال وآخر يمين للوجه وجانبى (بروفيل) شمال وآخر يمين ويمكن لفنائى الفوتوغرافيا أن يتفاعلوا مع هذه القواعد بثلاثة طرق أولها أنهم يمكن أن يتقبلوها كما هى ويطبقوها على أعمالهم ، والطريقة الثانية أن يرفضوها على أنها لا تساعدهم فى عمل صورهم الجمالية ، والطريقة الأخيرة أن يتقبلوا مفهوم أن زاوية محددة أكثر جذبا ولكنهم يتساءلون عن اختيارات أخرى ، بل انك لو قمت بعمل عدة زوايا مختلفة ، وعرضتها على المشاهدين ستجد البعض يفضل زوايا والآخر يفضل الأخرى حتى أن رامبرانت عادة ما يرسم نفس الجانب من الوجه فى رسومه الشخصية له و لأقاربه^(١)

وفى تجارب التكوين يجب أن ندرك شيئا هاما إذ يجب الحرص على تثبيت العوامل الباقية المتحركة والمؤثرة فى إنتاج الصورة الفوتوغرافية فالصورة الفوتوغرافية كفن تحتوى على العديد من التكنولوجيات والتى يلم بها الفوتوغرافى بالكامل بداية من التصوير ونهاية بالحصول على الصورة السلبية إلا أنه الآن وبتطور تكنولوجيا التصوير الفوتوغرافى أمكن لمعظم الفوتوغرافيين أو الهواة أن ينتجوا فنا فوتوغرافيا بدون الدخول فى تفاصيل تكنولوجية بل وعدم التعرض لها بأى شكل من الأشكال مما ساعد على إعطاء حرية أكبر وعددا أكبر من الأشخاص لممارسة هذا النوع من الفن وإنتاج صورة بأشكال وتكوينات وتنظيمات متعددة.

بل إن دخول أجهزة الحاسب الآلى فى عمليات الإنتاج الفوتوغرافية من نظم رقمى متكامل أو غير متكامل ساعد على عمل صورة فوتوغرافية فنية حتى بدون الذهاب للمعامل أو المختصين لإتمام العمليات الفوتوغرافية ، وقد يبدو للبعض أن هذا من السهولة مما كان لإنتاج صور بدون مجهود ولكن هناك سؤالا يفرض نفسه علينا وهو : هل قلل الفن الفوتوغرافى أو حد من فن التجريبيين أو التثقيبيين أو غيرهم ممن استخدموا الألوان كبقع لونية أو مساحية فى أن ينتجوا فنا معترفا به دوليا وعالميا؟

(١) Leslie Stroebel, Hollis Todd and Richard Zakia, Visual Concepts for photographers, Focal Press

الإجابة : لا بل لقد نفل الفن من مرحلة التعبير إلى التعبير التجريدى إلى التجريد ، وبالمقارنة فإن التكنولوجيات الفوتوغرافية قد انتقلت من الإنتاج الكمى لموضوعات الطبيعة إلى إنتاج موضوعات فنية يرغب فيها الفنان الفوتوغرافى إلى إنتاج صور فوتوغرافية معبرة عن أحلامه وآماله وحياته فانتج الفنانون صوراً فوتوغرافية أمثال ستيغليز فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين شكل رقم (٥-٥-١) بل أنتج البعض الآخر صوراً تجريدية باستخدام طريقه الفوتوجرام (photogram) وهى عمل موضوعات عن طريق التعريض على جهاز تكبير لورق حساس مع وضع أشياء كحائل فكان لترتيب هذه الموضوعات وحسن اختيارها ما أنتج فناً جديداً من أمثال أعمال الفنان "ماهولى ناجى" شكل رقم (٥-٢) والفنان "مان راي".

فقواعد التكوين والى تناسب بعض المفاهيم أمثال تعيين مكان خط الأفق فى الصورة وموضع جذب الانتباه ، والتوازن البصرى فيما بين عناصر الصورة ، التماثل فى وضع عناصر الصورة والنماذج وترتيب الأشكال فى القوالب الهندسية كالشكل المثلث كما بشكل رقم (٥-٣) أو الدائرى كما بشكل رقم (٥-٤) أو على شكل منحنى بحرف (S) كما بشكل رقم (٥-٥) ، والتأثيرات البصرية من القطع خلال أو بجانب الموضوعات فى الصورة كما بالشكل رقم (٥-٦) أو الاتجاه أو الحركة أو الموضوعات المركبة بعضها على الآخر كما بالشكل رقم (٥-٧) وحجم الصورة والمساحة الفراغية حول الموضوع كما بالشكل رقم (٥-٨) ونسبة الكادر نفسه للموضوع ، كل هذه الموضوعات وغيرها تعتمد على تحليل الصور المؤثرة تكوينياً^(١) ، وهى قواعد يمكن للفوتوغرافى أن ينتقى منها ما يحب وأن يقوم بعمل مماثل لها أو عكسها.

ومما لاشك فيه أن عمل التكوين المناسب يرتبط ارتباطاً عضوياً بالاتزان الذى هو خاصية من خواص التكوين والى تنتج القدرة على توازن الأحجام والألوان ومناطق الإضاءة ومناطق الظلال داخل إطار الصورة الفوتوغرافية ، وقد سبق القول عن الاتزان وأنواعه فى موضع سابق بالفصل الخامس ، وسوف يتناول هذا الفصل كيفية تحقيق هذا الاتزان بتقنيات الفوتوغرافيا.

فتحقيق التوازن الهندسى فى الصورة عن طريق وضع كل من الموضوعات المتشابهة فى كلا جانبي الصورة متضادين وبمسافة متساوية عن مركز الصورة ، ولكن هذا النوع من التماثل أو التوازن المتساوى غير محبوب لأنه ببساطة ينتج نوعاً من وجود مركزى انتباه فى الصورة ، إلا أن تقليل حجم أحد الجانبين (أحد الموضوعين المتشابهين) يقلل من أهمية الحجم الأقل وتزيد من أهمية الشكل ذى

(١) Leslie Strachan, Hollis Ladd and Richard Zakia, Op. Cit, p. ٢٩٨



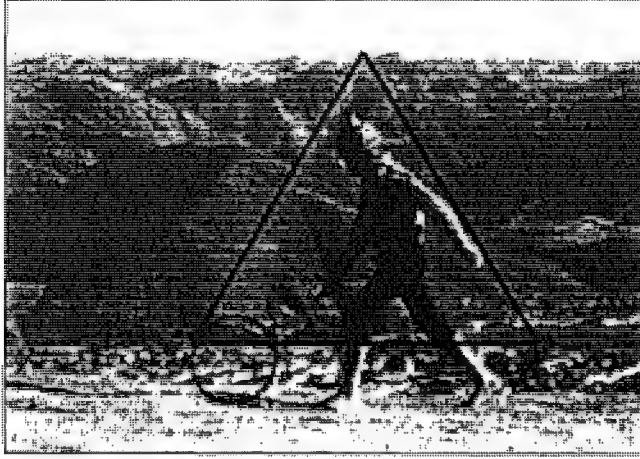
شكل رقم (١-٥)

Alfred Stieglitz, "The Steerage", ١٩٠٧

ألفريد ستيجليتز ، " المكان المخصص للمسافرين " ، ١٩٠٧



شکل رقم (۲۵)
ماهولی ناجی ، فوتوجرام ، ۱۹۲۶



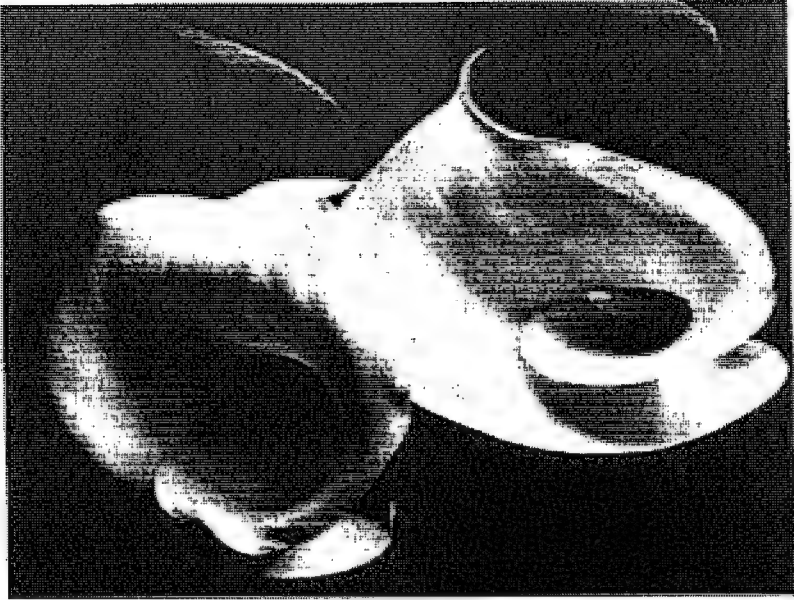
شكل رقم (٣-٥)

صوره فوتوغرافية يظهر فيه كيفية ترتيب الأشكال في قالب هندسي (مثلث)



شكل رقم (٤-٥)

صوره فوتوغرافية يظهر فيه كيفية ترتيب الأشكال في قالب هندسي دائري.

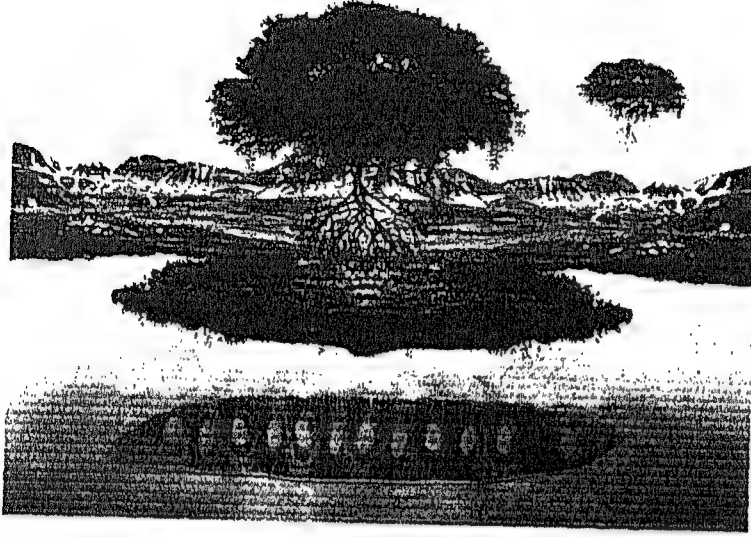


شكل رقم (٥-٥)

ایموجین کاننیینجهام "زهرتی الکلهان" ۱۹۲۹
اختیار تصمیم یتأكد فیه شکل الحرف (S)



شكل رقم (٦-٥)
يظهر فيه امكانيه القطع خلال الموضوع



شكل رقم (٥-٧)

يوضح أحد أشكال الصور الفوتوغرافية المركبة وهي من أعمال الفنان الفوتوغرافي
جerry Ilesman "الشجرة الطافية" (Floating Tree)، عام ١٩٦٩.



شكل رقم (٨٠٥)

يظهر فيه كيفية استغلال المساحة الفراغية لإثراء العمل الفوتوغرافي الفني

Siegfried Lauterwasser "Coots Taking Off", ١٩٤٩, Photography

الحجم الأكبر -رجوعاً لقاعدة الأصلية والتبعية في الصورة الفوتوغرافية- إلا أنه أيضاً سيقل من التوازن البصرى ولن يحدث التوازن إلا عن طريق نقل الموضوع ذى الحجم الصغير لمسافة أبعد من المركز.

وعلى هذا فإن التوازن المدرك يمكن أن يتحقق عن طريق ضبط المسافة من منتصف الصورة للتوازن مع التغير في الثقل البصرى فكما يبدو فالثقل البصرى لعناصر الصورة لا يعتمد على عوامل فيزيائية مثل الحجم والشكل فقط بل على عوامل سيكولوجية لمدى أهمية الموضوعات بالنسبة للمشاهد .

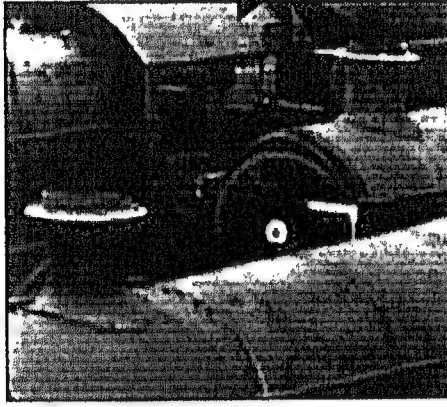
فمثلاً : إذا كان هناك عنصر صغير الحجم وهو العنصر المهم ، وعنصراً آخر كبير الحجم وقد تم تصويرهما فوتوغرافياً بهذه الطريقة فالحل الأمثل لزيادة الاهتمام للعنصر الصغير يكون فى عمليات التكبير والطبع عن طريق عمل قطع مناسبة للصورة على الورق الحساس (Cropping) ليكون التركيز أكثر على الموضوع الأصغر كما بالشكل رقم (٥-٩)، للوصول لتكوين محقق للتوازن البصرى داخل إطار الصورة .

أى أن تحقيق الاتزان بين الكتل فى عناصر التكوين يمكن أن يكون أثناء التصوير منتجاً للصورة السلبية أو عن طريق إنتاج الصورة الإيجابية داخل المعمل الفوتوغرافى فيمكن عمل قطع مختلف تماماً عما التقط أثناء التصوير ، وكذلك تحقيق التوازن فى الدرجات اللونية المسجلة على الصورة بالمعمل الفوتوغرافى يمكن إنتاجها من خلال إحداث عمليات زيادة التعريض الضوئى لبعض مناطق الورق الحساس أو تقليل التعريض عن مناطق أخرى (Dodging and Burning)

وكما يتيح التصوير الفوتوغرافى إحداث تعريضات متعددة داخل الإطار الفوتوغرافى الواحد يمكن إحداث تعريضات متعددة أيضاً على الورق الحساس إما بوضع أكثر من سلبية داخل جهاز التكبير (Sandwich Printing) وعند استخدام أكثر من سلبية لعمل تكوين فوتوغرافى فيتم اختيار سلبية بها مناطق ذات شفافية عالية وهذه المناطق هى التى ستظهر بها محتويات السلبية الثانية بينما المناطق المحتوية على التفاصيل فإن هناك تداخلاً سوف يحدث بين مكونات كل صورة فتتمزج محتوياتها سوياً على الخامات الإيجابية كما بالشكل رقم (٥-١٠) .

أما فى حالة استخدام عدة سلبيات لا تتمزج محتوياتها أو عناصر تكوينها سوياً فإن المصور الفوتوغرافى يقوم بعمل أفنعه حاجبة تحجب وصول الضوء إلى الورق الحساس أثناء تعريض إحدى السلبيات فى بعض المناطق التى سوف تحتوى على مكونات وعناصر السلبية الأخرى كما بالشكل رقم (٥-١١) .

كما يمكن استخدام تقنية الطبع المتعدد على نفس الإيجابية لإضافة ملامس مختلفة للصورة غير موجودة بالسلبية الفيلمية المصورة كما بالشكل رقم (٥-١٢)



شكل رقم (٩٠٥)

يظهر فيه عملية القطع (Cropping) التي يتم عملها في المعمل الفوتوغرافي.

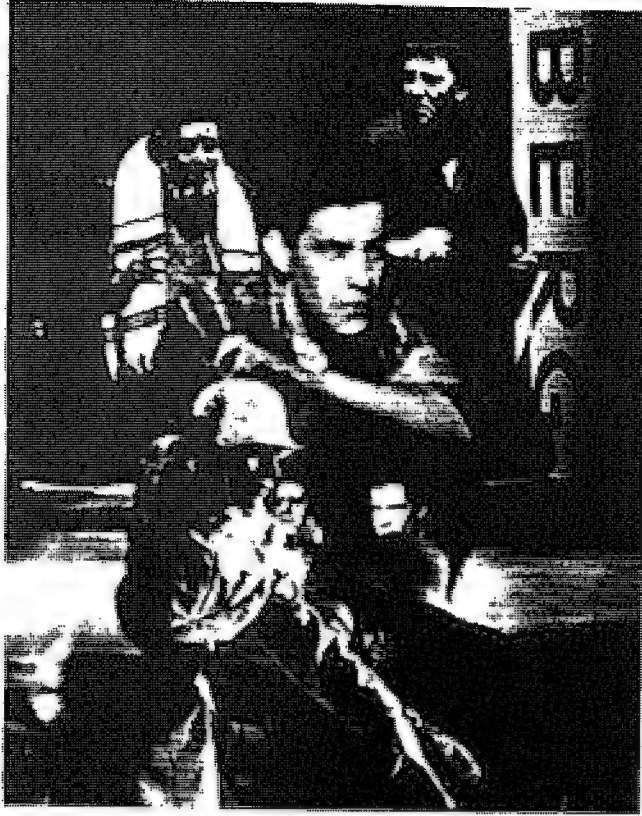


شكل رقم (١٠-٥)

يظهر في الصورة عملية المزج التي يتم عملها في المعمل الفوتوغرافي.

Marta Hoepffner " self-portrait in mirror ", photography

(Lap dissolve), ١٩٤١



شكل رقم (١١٠٥)

صوره تم عمل أقنعه لحجب بعض الأجزاء وإظهار البعض الآخر ليتم تكوين صورته

إيجابية من عدة سلبيات

Erich vom Ende "The Second Existence of Tatenberg Camp"

photomontage, ١٩٦٤.



شكل رقم (٥-١٢)

استخدام تقنية الطبع المتعدد على نفس الإيجابية (الورق) لإضافة ملابس مختلفة
للصورة غير موجودة بالسلبية الفيلمية المصورة

،الشكل رقم (٥-١٣)،أو عمل قناع بأى شكل هندسى أو غير هندسى كما نرى فى شكل رقم (٥-١٤) كيف أن الفوتوغرافى قد استخدم كف يده لعمل شكل جديد من أشكال الاقنعة الحاجبة.

ومجمل القول مما سبق نستخلص أن التكوين هو أساس لغة الحوار البصرية التى يقوم بها الفنان الفوتوغرافى فى لوحاته الفنية .

وأول قواعد التكوين الفوتوغرافى هى قاعدة (الأصلية و التبعية) فالموضوع الأساسى باللوحه الفوتوغرافية هو الذى يمثل المحور الدرامى بالصورة و لابد من أن يشغل المركز البصرى للوحه وتكون بقية عناصر الصورة فى خدمة تأكيد فكرته . وفى حالة وجود أكثر من عنصر أساسى فى اللوحه فإن هناك تناغم (Harmony) بين الكتل ويجب أن يشكلوا مع المركز البصرى للوحه وإلا أصاب المتلقى للعمل الفنى بالتشتيت غير المطلوب .

ويؤكد الفنان الفوتوغرافى فكرته ويقدم أحاسيسه من خلال تقنيات الفوتوغرافيا بداية من اختيار آلة التصوير المناسبة للموضوعات واختيار خاماته الفوتوغرافية أبيض واسود أم ملونه ،ثم الإضاءة المستخدمة التى تبين درامية الأشكال وتجسيدها ،فتناغم الدرجات اللونية المسجلة بالصورة أو تباينها تشكل عناصر أساسية فى التكوين.

وكذلك اختيار موضع آلة التصوير بالنسبة للجسم أو الأجسام المصورة ،واختيار العدسة المناسبة التى تشكل القطع الجيد أو القطع الذهبى ،وكذلك تتحكم فى منظور الأجسام المصورة بواسطة العدسة مع الإضاءة للتحكم فى العمق . وتلعب فتحة العدسة دوراً كبيراً فى تأثير العمق الميدانسى وتأكيد مناطق الضبط البؤرى من المناطق غير واضحة التفاصيل ودوائر الاختلاط .

هكذا تكون العملية الإبداعية الفوتوغرافية قائمة على عنصرين أساسيين لخلق التكوين الناجح بالصورة الفوتوغرافية وهما رؤية الفنان و إحساسه بموضوعاته وقدرته على التحكم فيما لديه من تقنيات وتكنولوجيا بالفوتوغرافيا .

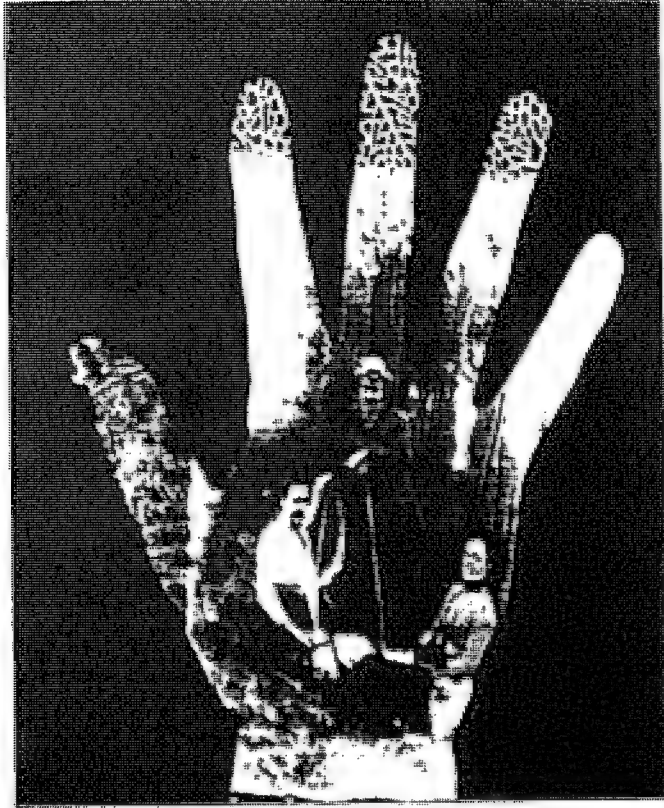
٥-٢- التحكم فى المنظور كأحد عناصر التصميم فى الصورة التشكيلية.

إن كلمة منظور بمدلولها اللغوى تعنى المرئى أو المشاهد أما مدلولها الاصطلاحي فالمنظور هو التكوين الذى يوضح الأبعاد الثلاثة للأشكال وللموضوعات فى الطبيعة أو داخل الاستديو ،ومن هذا التعريف البسيط للمنظور يمكن أن نحدد كيفية تحقيق هذا المنظور.



شكل رقم (٥-١٣)

استخدام تقنية الطبع المتعدد على نفس الإيجابية (الورق) لإضافة ملابس مختلفة
للصورة غير موجودة بالسلبية الفيلمية المصورة



شكل رقم (١٤ ٥)

يظهر فيه كيفية استخدام اليد كقناع حاجب لعمل صورته فوتوغرافية

فقد استطاع فنانون العصور القديمة عن طريق الأدوات المختلفة أن يحققوا المنظور في لوحاتهم عن طريق المنظور الهندسي ونقط الزوال أو عن طريق استخدام نظرية غرفة الكاميرا المظلمة ، والرسم على لوح زجاج عليه ورق شفاف أو الرسم على الزجاج مباشرة

وعندما ظهرت الفوتوغرافيا بواقعيّتها المتناهية أصبحت من اقوي الأدوات التي يمكن عن طريقها رؤية الموضوعات والأجسام - مهما كانت أوضاعها - بمنظورها الصحيح.

إلا أن هناك عوامل تؤدي لاختلاف المرئيات في الصورة فتختلف أحجام ونسب ومنظور الموضوعات باختلاف الحجم الظاهري لها وذلك تبعاً لبعدها عن العين أي عن عدسة آلة التصوير فتقل كلما بعدت عن العين وتكبر كلما اقتربت منها^(١) . وبما أن الإحساس بصغر الحجم أو كبره يتوقف على مدي انفرج أو ضيق الزاوية المحصورة بين شعاعي الموضوع وبالتالي فإن هناك عدة عوامل أساسية تتحكم في المنظور المصور فوتوغرافيا وهي :

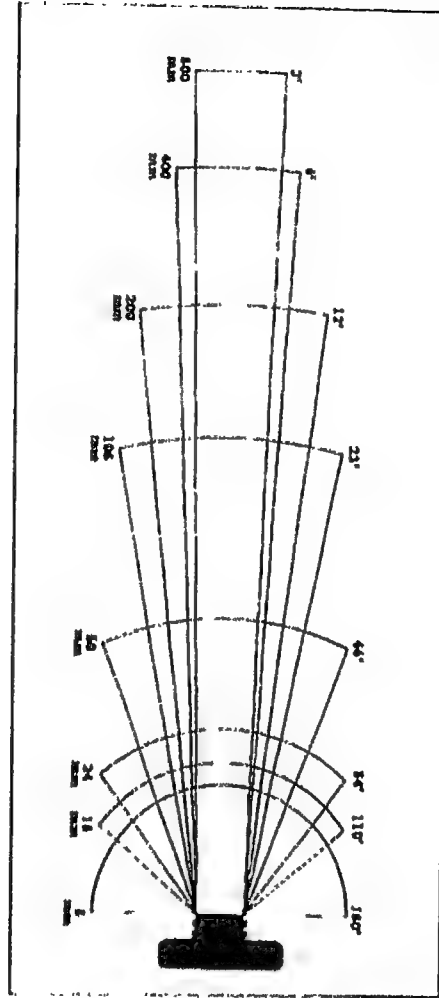
- البعد البؤري لعدسة آلة التصوير المستخدمة .
- موضع آلة التصوير من حيث المسافة بينها وبين الموضوع الأساسي بالصورة .
- زاوية الرؤية لآلة التصوير ووضعها .

٥-٢-١- أثر البعد البؤري للعدسة على المنظور :

أما عن نوع العدسة أو بعدها البؤري فهو العامل الأول للتحكم في المنظور عند التصوير بأي نوع من أنواع آلات التصوير ، فنوع العدسة يؤدي إلى زاوية رؤية للعدسة ، فالعدسة قصيرة البعد البؤري تكون ذات زاوية رؤية واسعة ، والعدسة طويلة البعد البؤري تكون ذات زاوية رؤية ضيقة و العدسة متوسطة البعد البؤري تكون ذات زاوية متوسطة فيما بين الطويلة و القصيرة لنفس حجم الكاميرا كما يظهر بالشكل (٥-١٠) (٥-١١) (٥-١٠ب) (٥-١٠ج) (٥-١٠د) (٥-١٠هـ) (٥-١٠و) (٥-١٠ز) (٥-١٠ح) .

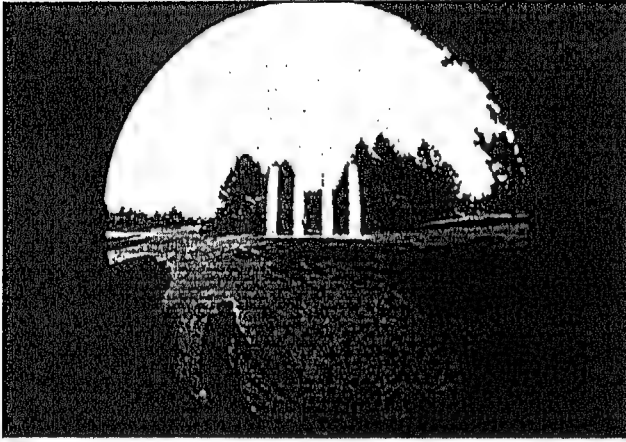
والعدسة طويلة البعد البؤري تعمل علي تضاعف نسبي في المنظور وذلك بسبب تقليل زاوية الرؤية إلا إنها لا تحدث تغير في المنظور العام للموضوعات، كما أن تقليل زاوية الرؤية يعمل علي تقريب الموضوعات مما يصعب علي المشاهد تحديد الأبعاد الحقيقية بين الموضوعات المصورة كما بالشكلين رقمي (٥-١٦)، (٥-١٧).

(١) Charles Swedlund, with Elizabeth Yule Swedlund (Photography, A Handbook of History, Material, and Processes), second edition, Holt, Rinehart and Winston, New York, ١٩٨١. P ٨٢



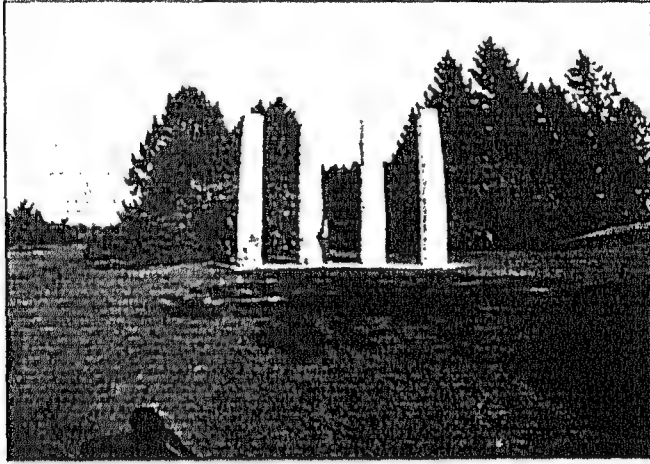
شكل رقم (١٥٠٥)

زاوية الرؤية لعدسة كاميرا ٣٥مم،
كلما قل البعد البؤري كلما زادت زاوية الرؤية.



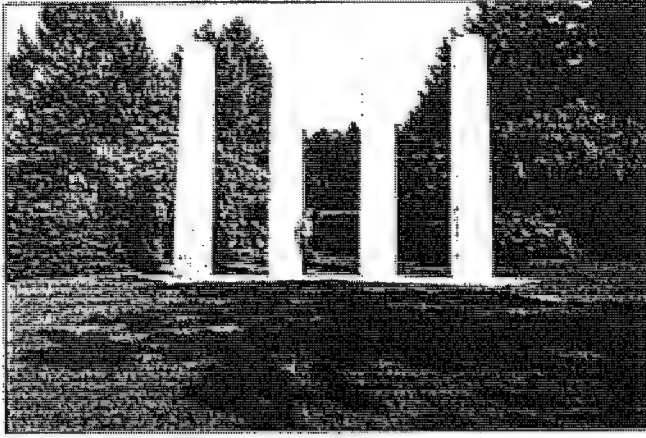
شكل رقم (٥-١٥)

يظهر فيه الصورة الفوتوغرافية المصورة بكاميرا ٣٥مم،
و عدسة ٨مم بزاوية رؤية ١٨٠°.



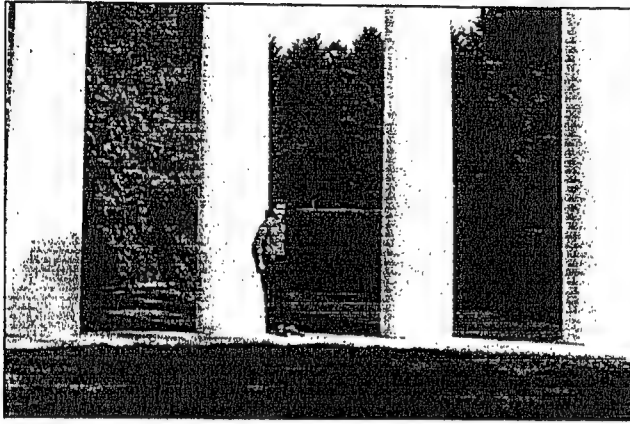
شكل رقم (٥-١٥ب)

يظهر فيه الصورة الفوتوغرافية المصورة بكاميرا ٣٥مم،
و عدسة ١٥مم بزاوية رؤية ١١٠°.



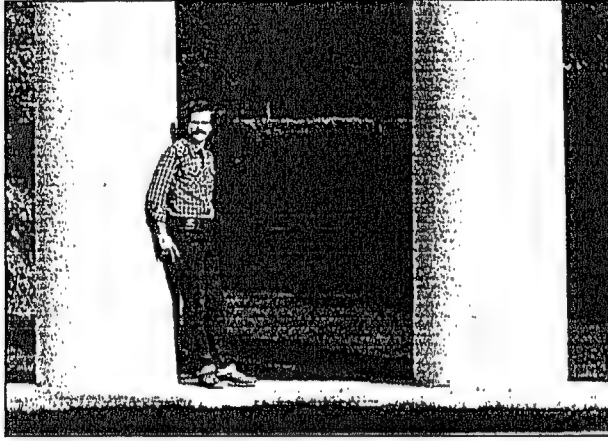
شكل رقم (٥-١٥ج)

يظهر فيه الصورة الفوتوغرافية المصورة بكاميرا ٣٥مم،
و عدسة ٢٤مم بزاوية رؤية ٥٨٤.



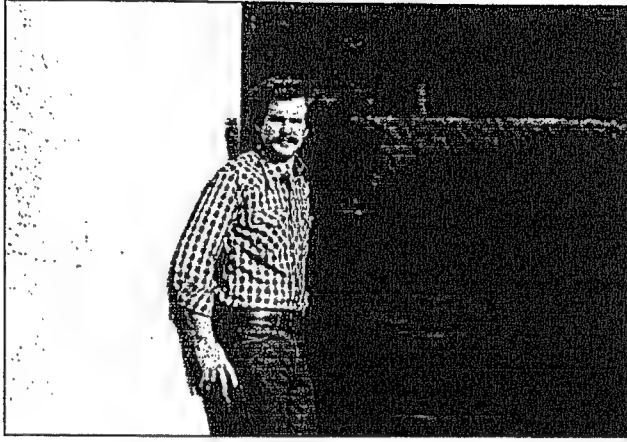
شكل رقم (٥-١٥)

يظهر فيه الصورة الفوتوغرافية المصورة بكاميرا ٣٥مم،
و عدسة ٥٠مم بزاوية رؤية ٥٤°.



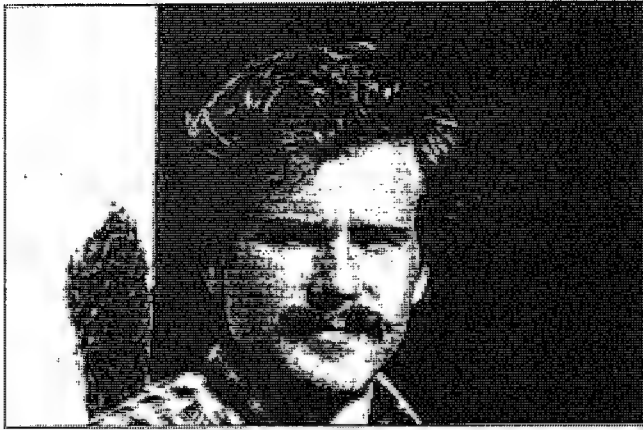
شكل رقم (٥-٥١٥)

يظهر فيه الصورة الفوتوغرافية المصورة بكاميرا ٣٥مم،
و عدسة ١٠٥مم بزاوية رؤية ٢٣°.



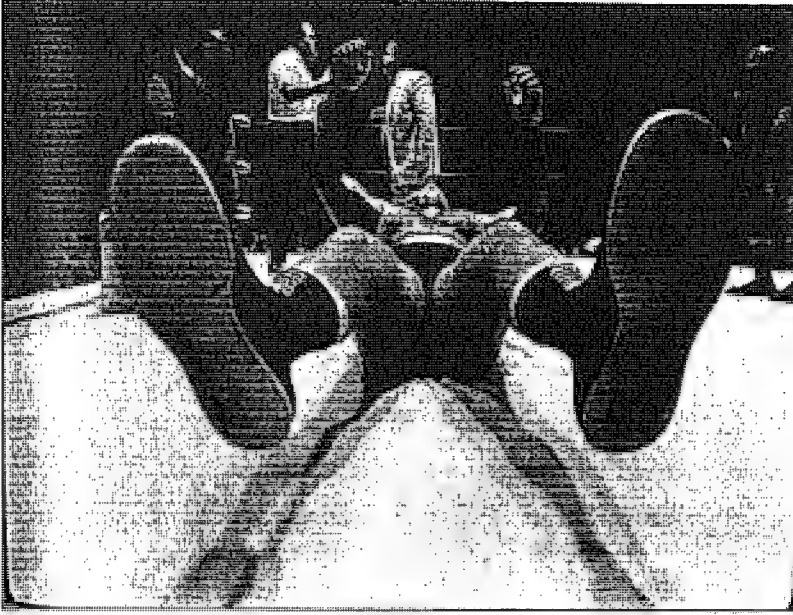
شكل رقم (٥-١٥)

يظهر فيه الصورة الفوتوغرافية المصورة بكاميرا ٣٥مم،
و عدسة ٢٠٠مم بزاوية رؤية ١٢°.



شكل رقم (٥-١٥ ح)

يظهر فيه الصورة الفوتوغرافية المصورة بكاميرا ٣٥مم،
و عدسة ٨٠٠مم بزاوية رؤية ٥٣.



شكل رقم (٥-١٦)

جوف ونينجهام (Geoff Winningham)، "بدون عنوان"، عام ١٩٧١
 المبالغة في المنظور التي تحدثها العدسة قصيرة البعد البؤري خاصة عند الاقتراب من
 الموضوع



شكل رقم (٥-١٧)

روبرت ريجر (Robert Riger)، "الهبوط على القمة"، عام ١٩٦٠
 يظهر اللاعبون على نفس المستوى - يقل العمق الفراغى فيما بينهم - بسبب استخدام
 عدسة طويلة البعد البؤرى

كما أن طول البعد البؤري يعطي عمقاً ميدانياً ضئيلاً مما يؤدي إلى فصل جيد للموضوع الأساسي في الصورة عن الخلفية ، والطول في البعد البؤري يجعلها تستخدم لتصوير الأجسام البعيدة ، ولذا يطلق عليها اسم (Telephoto Lens) شكل رقم (٥-١٨) فتكوينها العدسي أشبه بالتركيب العدسي للتليسكوب .

أما العدسة متوسطة البعد البؤري فهي تري المنظور اقرب ما يكون لما تراه العين البشرية ، وبالتالي فإنها تعطي المنظور بالنسب الصحيحة .

أما العدسة قصيرة البعد البؤري ذات الرؤية الواسعة (Wide Angle Lens) فإنها تعطي إحساساً متزايداً بالمساحة كما تعطي تباعداً في المنظور بل تصل إلى حد المبالغة الشديدة في المنظور خاصة للموضوعات القريبة ، وربما تصل المبالغة إلى التشويه في المنظور عند استخدام العدسات قصيرة البعد البؤري جداً والتي تكون أقل من ٢٠م لآلات التصوير صغيرة الحجم ويمكن الاستفادة من هذه الظاهرة في عمل لوحات فوتوغرافية فنية يعتمد فيها على استخدام ما تعطيه هذه العدسات من منظور مختلف إذ تصل زاوية رؤيتها إلى ١٨٠° مثل عين السمكة^(١)، ولذا يطلق عليها اسم (Fish Eye Lens) شكل رقم (٥-١٩) وتعطي صوراً مستديرة ، وبعض الموضوعات المصورة قد تفقد معالمها وتفصيلها الدقيقة نتيجة اختلاف الشكل المنظوري ولا تعرف إلا بدرجة من الصعوبة كما بالشكل رقم (٥-٢٠) .

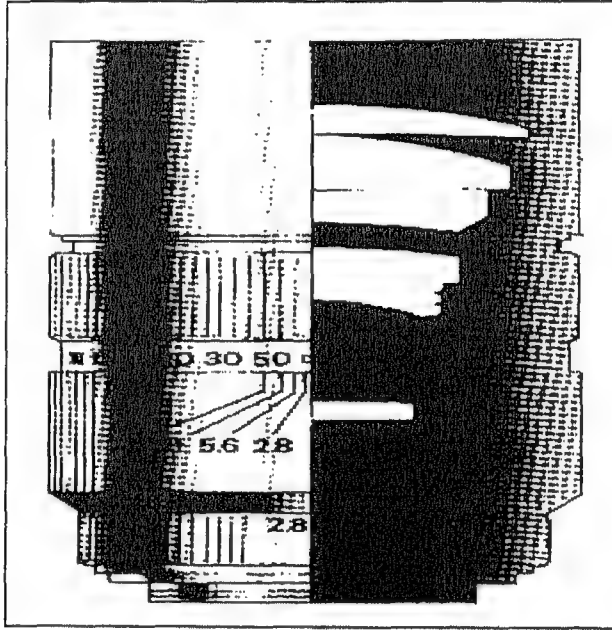
٥-٢-٢- أثر المسافة بين العدسة والموضوع على المنظور المصور

إن المسافة فيما بين الموضوع والعدسة تؤثر على المنظور في الصورة الفوتوغرافية ، فالمنظور يشير إلى العلاقة فيما بين الموضوعات وبعضها البعض ، وعلاقة موقعهم وأحجمهم والمسافة فيما بينهم .

والشكل رقم (٥-٢١) يوضح صورتين فوتوغرافيتين تم التقاطهما بنفس العدسة (٢٤م) ولكن ببعدين مختلفين ، العلوية ملتقطة على مسافة ٧٥م من الموضوع المصور والسفلية ملتقطة على مسافة ٣٨٠م من الموضوع ، فنلاحظ في الصورة الأولى الملتقطة على مسافة ٧٥م أن المبنى المصور بالموضوع الأساسي أكبر في علاقته بالموضوعات الأخرى عن الصورة الملتقطة من بعد على مسافة ٣٨٠م .

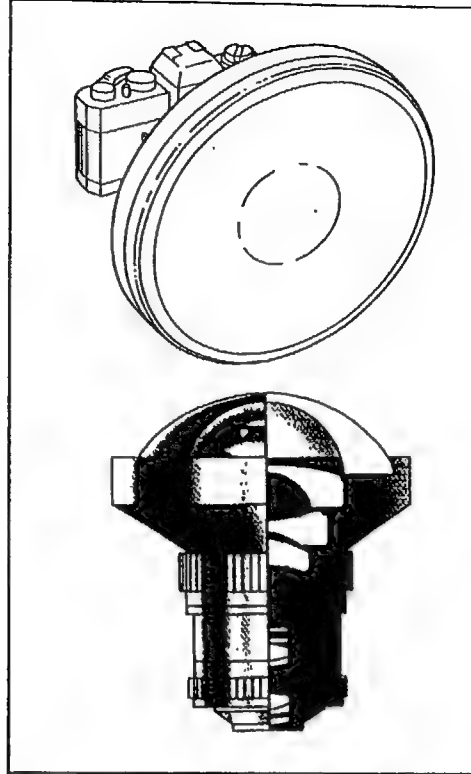
أما إذا تغير البعد البؤري للعدسة وتم تثبيت البعد فيما بين الموضوع والعدسة فإنه يحدث تغيراً في حجم الموضوع ، ولكن لا يحدث تغييراً في المنظور ونلاحظ ذلك في الصورة المصورة بعدسة ٤٠٠م على بعد ٣٨٠م ولنفس الموضوع بنفس المسافة ولكن بعدسة بعدها البؤري ٢٤م وتظهر صورتان مختلفتان بسبب اختلاف الحجم لكل من الموضوعات تبعاً لاختلاف البعد البؤري للعدسة ، لكن يلاحظ في الصورة في الشكل (٥-٢٢) عندما تم تكبير السلبية المنتجة بواسطة عدسة ٢٤م على

(١) John Smallwood, (30mm Handbook), Quarto Pub. , England, 1980.

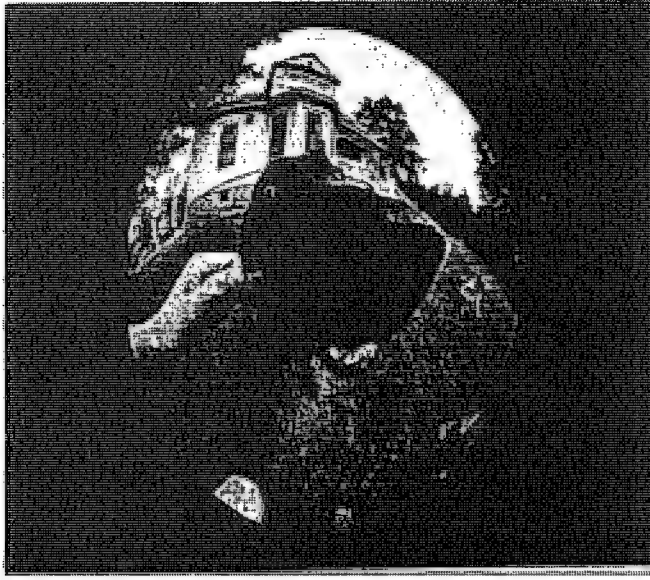


شكل رقم (١٨-٥)

تركيب العدسة ذات البعد البؤرى الطويل (Telephoto Lens)

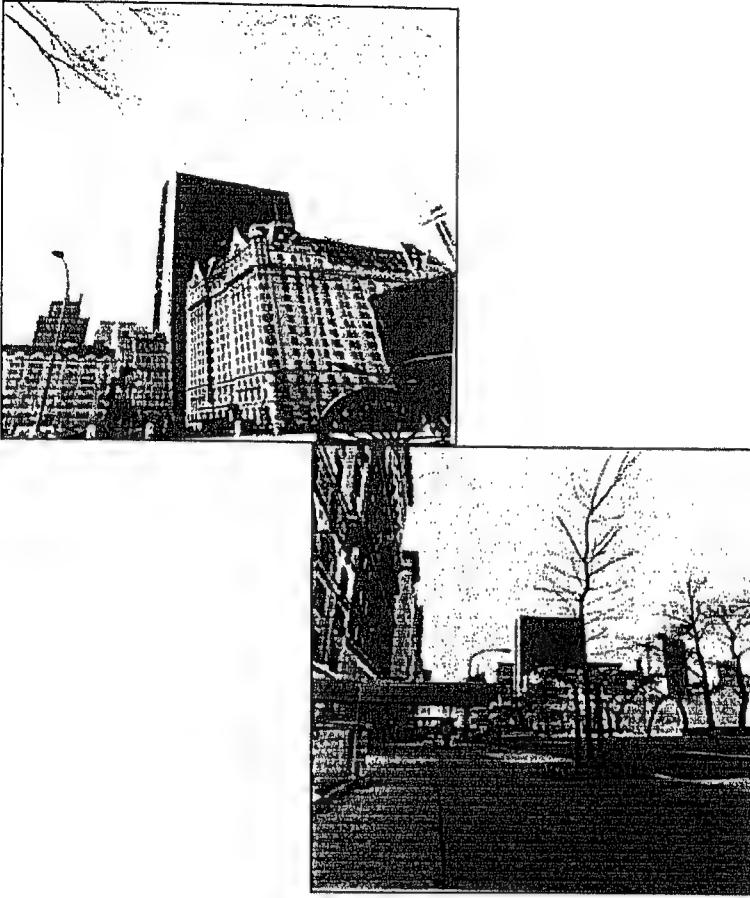


شكل رقم (١٩-٥)
عدسة عين السمكة (Fish Eye Lens).



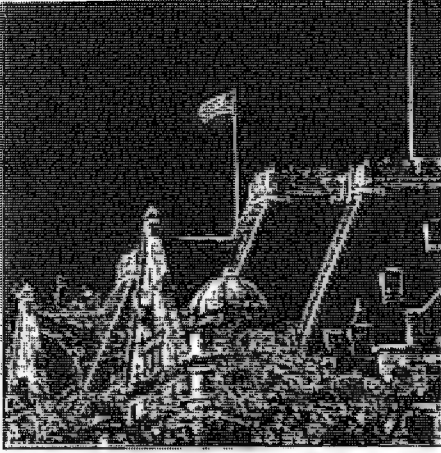
شكل رقم (٩-٢٠)

صورة توضح استخدام عدسة عين السمكة مقياس ٨ مم

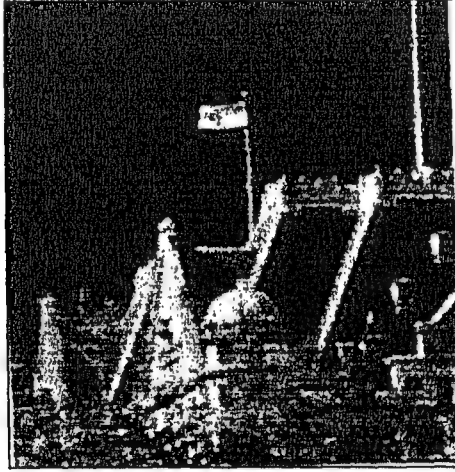


شكل رقم (٥-٢١)

اختلاف المنظور باختلاف المسافة فيما بين العدسة و الموضوع المصور مع تثبيت
البعد البؤري للعدسة



الصورة ملتقطه بعدسة ٤٠٠ على بعد ٣٨٠م



لصورة ملتقطه بعدسة ٢٤م على نفس البعد (تم تكبير لإيجابية لتساوى فى النسبة مع الصورة العلوية

شكل رقم (٥-٢٢)

عند تغير المسافة فيما بين العدسة والموضوع والبعد البؤرى فإن العلاقة فيما بين الموضوعات يمكن أن تتغير .

٣٨٠م والتي تم تكبيرها لتتناسب نفس حجم الصورة المأخوذة بعدسة ٤٠٠مم على نفس البعد ٣٨٠م ، فيلاحظ أن المنظور ظل كما هو في التجربة التالية قام المصور بالحفاظ على حجم العلاقة مع البوابة ثابتة ، وذلك في الشكل رقم (٥-٢٣) وقام بتغيير الأبعاد البؤرية للعدسة، نلاحظ أن الصورة الفوتوغرافية المنتجة بواسطة عدسة ٣٥مم تعطى إحساسا أكبر بالمساحة فيما بين العلامة وعارضتي كرة السلة الموجودتان في خلفية الصورة ، والعارضة الأولى تظهر إلى حد ما بحجم اكبر من العارضة الثانية ، أما في الشكل رقم (٥-٢٤) فالصورة ملتقطة بواسطة العدسة ٢٠٠مم وتبدو المساحات أكثر إنضغاطا كما أن العارضتين تبدوان في نفس الحجم تقريبا، وفي الشكل رقم (٥-٢٥) فالصورة استخدم فيها عدسة ٣٠٠مم و بالتالي فالمساحة مضغوط جدا حتى لتبدوا العلامة والعارضتان الخلفيتان على نفس المستوى ، وتظهر العارضتان الخلفيتان بحجم اكبر من العلامة. (١)

٥-٢-١- الحجم النسبي للموضوعات المصورة (التكبير)

إن حجم الصورة يمكن أن يحدد عن طريق عاملين أساسيين :

- المسافة بين العدسة والفيلم.
- الزاوية المقابلة للموضوع ، فكلما زاد البعد البؤري زاد حجم الصورة، فحجم الصورة يتناسب مباشرة مع ظل الزاوية المحصورة ما بين الموضوع والعدسة.

ويوضح ذلك الشكل رقم (٥-٢٦) فنلاحظ أيضا أن الزاوية المقابلة للموضوع المصور تعتمد على ارتفاع الموضوع ومسافته ، فرجل طوله ١٨٠سم على مسافة ٣٠٠سم يعطى نفس حجم الصورة الملتقطة لطفل بطول ٦٠سم على بعد ١٥٠سم . والشكل يوضح رجلا بطول ١٨٠سم وطفل بطول ٦٠سم وضعا عند مسافة ٣م ، ١,٥م بعدا عن آلة التصوير بالترتيب ، وعلى هذا فإن ظل الزاوية المقابلة للرجل والطفل هي طول الرجل مقسوما على المسافة بينه وبين آلة التصوير أي

$$\text{ظل الزاوية} = \frac{\text{طول الموضوع المصور (ارتفاعه)}}{\text{المسافة بينه وبين آلة التصوير}}$$

$$\frac{١٨٢,٨٨}{٣٠٤,٨٠} = \frac{٩١,٤٤}{١٥٢,٤٠} ،$$

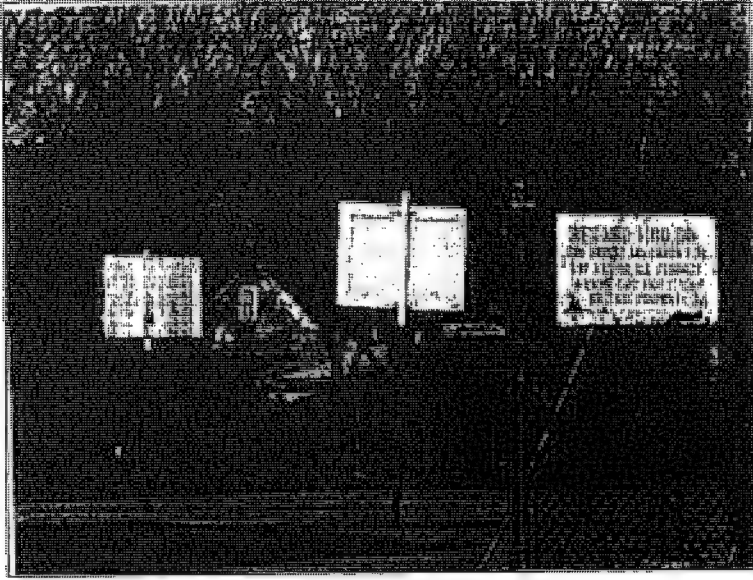
$$\text{أى} = \frac{\text{٦ قدم}}{\text{١٠ قدم}} \text{ و } \frac{\text{٣ قدم}}{\text{٥ قدم}}$$

(١) Charles Swedlund, with Elizabeth Yule Swedlund (Photography, A Handbook of History, Material, and Processes), second edition, Holt, Rinehart and Winston, New York, ١٩٨١.



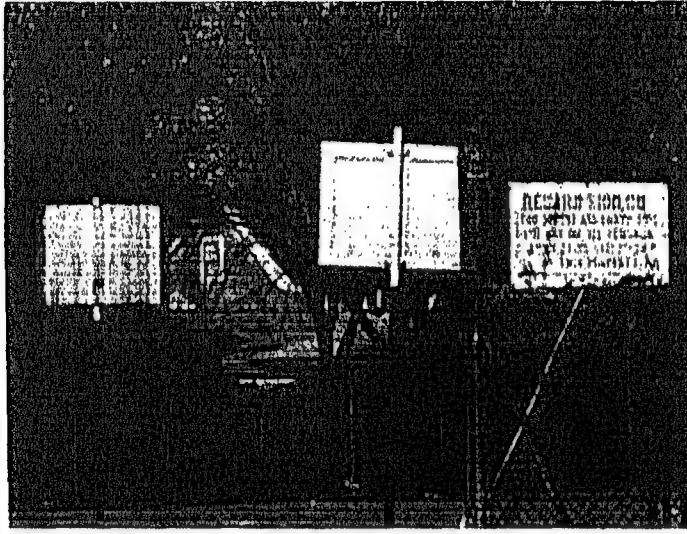
شكل رقم (٥-٢٣)

استخدم فيها كاميرا ٣٥مم وعدسة ٣٥مم ،
هناك شعور كبير بالمساحة فيما بين العلامة و عارضتى كرة السلة.



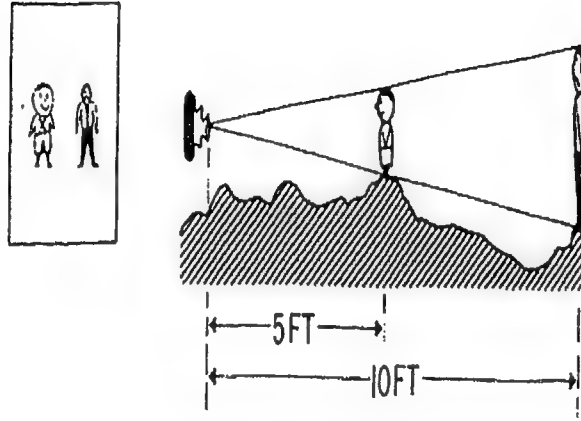
شكل رقم (٥-٢٤)

استخدام كاميرا ٣٥مم وعدسة ٢٠٠مم (طويلة البعد البؤري)،
تبدو المساحة اكثر تضاعفا حتى لتبدو أن العلامة و عارضتي كرة السلة بنفس
الحجم.



شكل رقم (٥-٢٥)

عند استخدام عدسة ٣٠٠مم تظهر المساحة مضغوط جدا حتى لتبدو العلامة
والعارضتان الخلفيتان على نفس المستوى، وتظهر العارضتان الخلفيتان بحجم اكبر
من العلامة



شكل رقم (٥-٢٦)

الحجم النسبي للصورة الملتقطة تختلف عن الحجم الحقيقي للموضوعات.

ف نجد من هذه المعادلات أن ظل الزاوية لكلا الحالتين متساو ، وعلى هذا فإن صورة كل منهما تبدو متساوية فى الحجم .

وفى التجربة التالية وضعت آلة التصوير على مسافة ٢ قدم من الطفل والمسافة ٧ قدم بالنسبة للرجل وهما نفس الطفل والرجل السابق إجراء التجربة السابقة لهما ، فنجد أن ظل الزاوية للطفل = $\frac{٢ \text{ قدم}}{١,٥} = ١,٥$

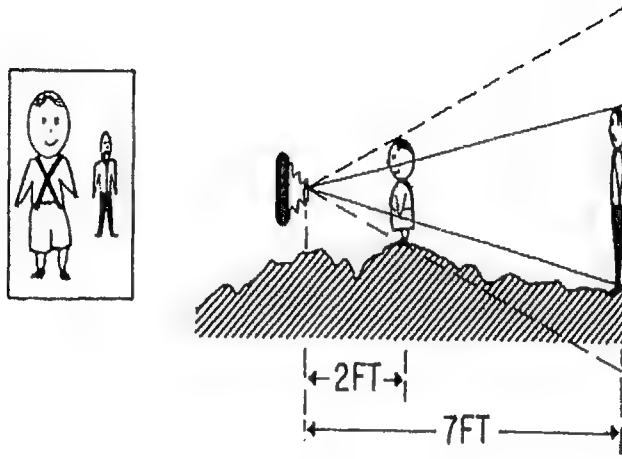
وظل زاوية الرجل = $\frac{٦ \text{ قدم}}{٢} = ٣$ وظل الزاوية هذه هى حجم الصورة ، ونلاحظ أن كلا الحجمان قد تضحما بسبب تقليل المسافة فيما بين الجسم المصور والعدسة ^(١)، إلا أن نسبة الاقتراب للطفل وهى (٥ : ٢) نسبة اكبر من نسبة اقتراب العدسة للرجل (١٠ : ٧) وعلى هذا تظهر نسبة الطفل بحجم اكبر من الرجل كما يظهر فى الشكل رقم (٥-٢٧).

٥-٢-٤- زاوية الرؤية لآلة التصوير وموضعها وعلاقتها بالمنظور

العامل الثالث الذى يتحكم فى منظور الموضوعات المصورة هو موضع آلة التصوير وموقعها ، فما المقصود بزاوية رؤية آلة التصوير وموضعها ؟ ، والإجابة تكمن فى أن هناك أنواع عديدة لآلات التصوير تختلف فى أشكالها وخصائصها ومواصفاتها فعند استخدام آلات تصوير صغيرة أو متوسطة الحجم فإن ما هو متاح لدينا لضبط منظورية الأشكال أى لإحداث استقامة فى الخطوط المنعوجة أو المائلة خاصة عند تصوير المباني من مسافات قريبة نسبيا هو استخدام عدسة خاصة تقوم بعملية إزاحة للخطوط المائلة ، وذلك بجعل إحدى القطع العدسية الموجودة ضمن مكونات عدسة التصوير قابلة لإزاحتها محوريا أى يمكن إحالتها بحيث تسبب تصحيحا منظوريا فتستقيم الخطوط المائلة ويطلق على هذه العدسة (Shift Lens) ^(٢) شكل رقم (٥-٢٨) ، أما آلات التصوير كبيرة الحجم فرغم أنها أقدم أشكال آلات التصوير الفوتوغرافى ولكنها مازالت مستخدمة حتى الآن فى استخدامات المحترفين خاصة فى الفوتوغرافيا الفنية والإعلانية سواء كانت للفوتوغرافيا الفنية داخل الاستوديوهات أو خارجها كما تستخدم فى تصوير الآثار وكافة أعمال التصوير التجارى شكل رقم (٥-٢٩) وتتميز آلات التصوير كبيرة الحجم بخاصية هامة جدا وهى إمكانية التحكم السلس فى الضبط المنظورى للموضوعات المصورة وذلك بسبب أن المستوى الحامل

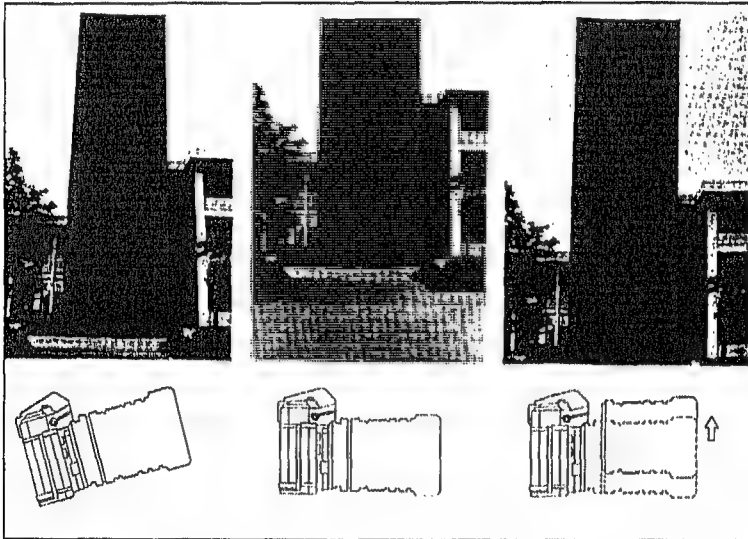
(١) A. E. Woolley, (Photography: A practical and creative introduction), MC Graw -Hill. Book company, USA, ١٩٧٤.

(٢) Charles Swedlund, with Elizabeth Yule Swedlund (Photography, A Handbook of History ,Material, and Processes), second edition, Holt, Rinehart and Winston, New York, ١٩٨١



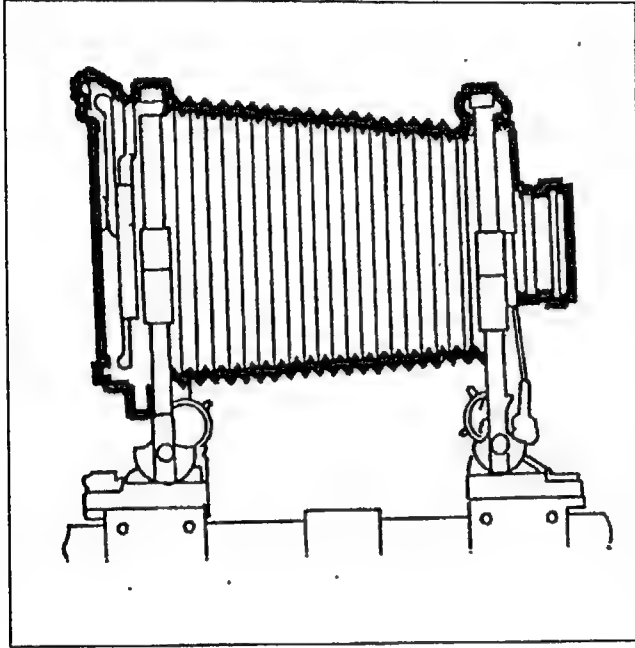
شكل رقم (٥-٢٧)

يظهر حجم الطفل اكبر من حجم الرجل لاقتراب الطفل من عدسة آلة التصوير.



شكل رقم (٥-٢٨)

اثر العدسة المصححة للمنظور (Shift Lens) في تصحيح المنظور



شكل رقم (٥-٢٩)
يبين أحد أشكال الكاميرا كبيره الحجم

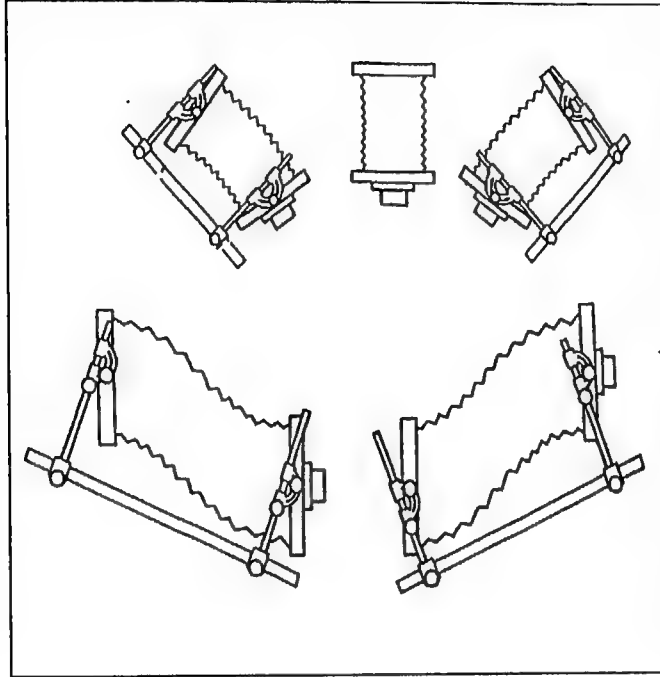
للعدسة وظهرها الحامل للفيلم كلاهما قابلان للتحريك (التأرجح) على المحورين الرأسى والأفقى شكل رقم (٥-٣٠).

والأشكال التالية توضح كيفية التحكم فى منظور الأجسام المصورة وأوضاعها تكون على النحو التالى :

١-الإزاحة الرأسية (Vertical Shift): عندما تكون الكاميرا كبيرة الحجم موازية للموضوع يمكن أن يتم إزاحة الجزء الأمامى (حامل العدسة) رأسيا لأعلى أو لأسفل حتى يتمركز الموضوع فى منتصف الرؤية ويمكن أن يتم هذا التأثير عن طريق إزاحة الجزء الخلفى للكاميرا (حامل الفيلم)، وفى الشكل رقم (٥-٣١) تم تصوير المبنى والكاميرا موازية له، ويعيب هذه صورة عدم ظهور المبنى كامل و لتصوير المبنى بالكامل داخل إطار الصورة تم رفع الجزء الأمامى من الكاميرا كما بالشكل رقم (٥-٣٢) إلا أنه يظهر عيب تكون حدود سوداء اعلى الكادر ويتم التغلب عليه عن طريق تغيرات فى حركة (Tilt) وحركة (Swing).

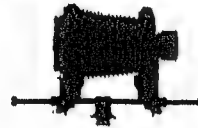
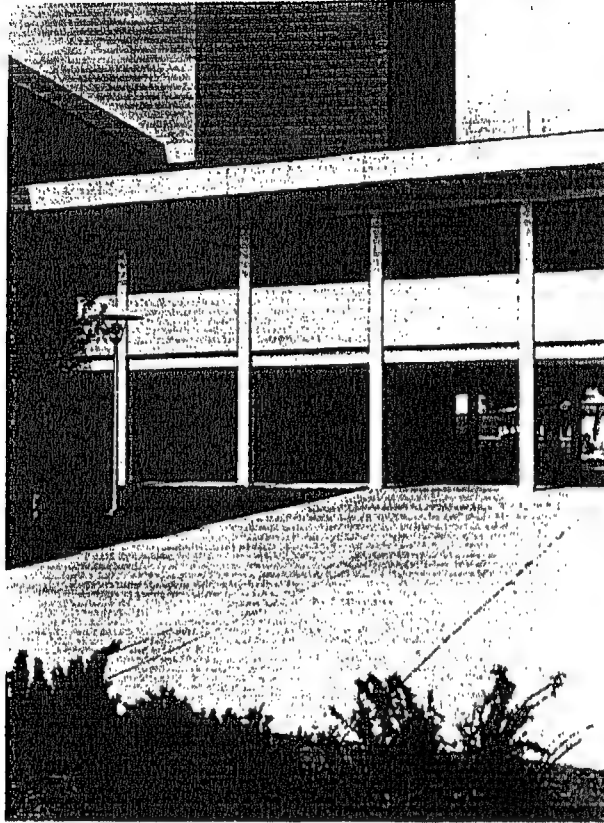
ب-الإزاحة الأفقية (Horizontal Shift): تساعد عمليات الإزاحة مينا ويسارا على تمركز الموضوع أفقيا، ويتم الاستفادة من هذه الخاصية عند عدم القدرة على التواجد فى أمام الموضوع مباشرة فيمكن أن تكون الكاميرا على جانب الموضوع ويتم تصوير الموضوع وهو فى مركز الصورة وفى الأشكال الفوتوغرافية الثلاث أشكال أرقام (٥-٣٣) و (٥-٣٤) و (٥-٣٥) يظهر تأثير الإزاحة الأفقية مع تثبيت مكان الكاميرا.

ج-حركات الميل (Tilt) والتأرجح (Swing): هما حركتان تسمحان للكاميرا كبيرة الحجم بأن تصور الموضوعات -عادة المعمارية- بدون أى تشويه للخطوط الرأسية، فنادرا ما نشاهد المباني بدون أن ننظر لأعلى وتسبب هذه الظاهرة فى أن ترى الكاميرا منظوريا يعيب عدم التوازى الرأسى فالخطوط المتعامدة تظهر وكأنها تتجمع تجاه نقطة واحدة، وعن طريق عمل إمالة وتأرجح للكاميرا يتم التغلب على هذا العيب، وفى الشكل رقم (٥-٣٦) تم التصوير لمبنى والكاميرا فى الوضع المثالى الموازى للأرض فكل من أمامية وخلفية الكاميرا موازية للخطوط الرأسية فى المبنى فظهر جزء من المبنى وفى الصورة الثانية بنفس الشكل تم توجيه الكاميرا ككل لأعلى فظل كلا من الجزأين الأمامى والخلفى متوازيين لبعضهما البعض فظهر المبنى وكأنه شديد الانحدار منظوريا أى كأنه يسقط للخلف، وفى الشكل رقم (٥-٣٧) تم إمالة الجزء الخلفى للكاميرا حتى أصبحت موازية للخط العمودى فى المبنى فأصبحت الخطوط المتعامدة متوازية إلا أن الجزء العلوى من المبنى أصبح غير حاد البؤرة وفى الصورة الثانية بنفس الشكل أمكن



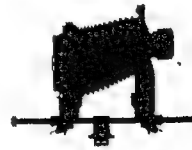
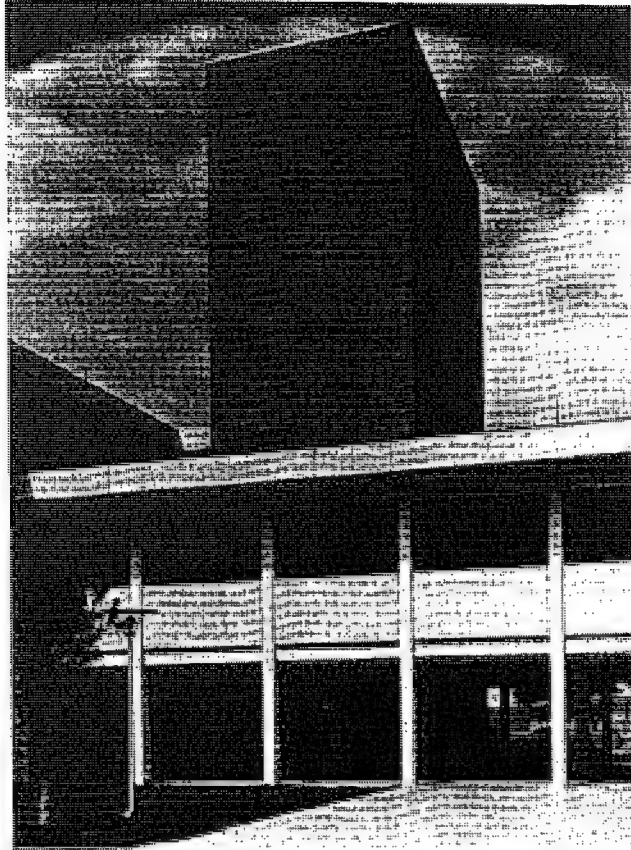
شكل رقم (٣٠-٥)

يوضح إمكانية حركة مقدمه و ظهر الكاميرا كبيره الحجم



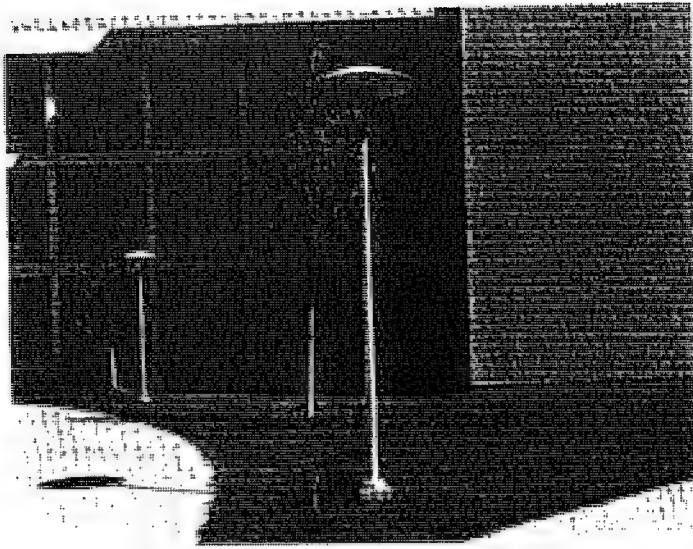
شكل رقم (٥-٣١)

الكاميرا في الوضع صفر (Zero Point) بدون إزاحة.



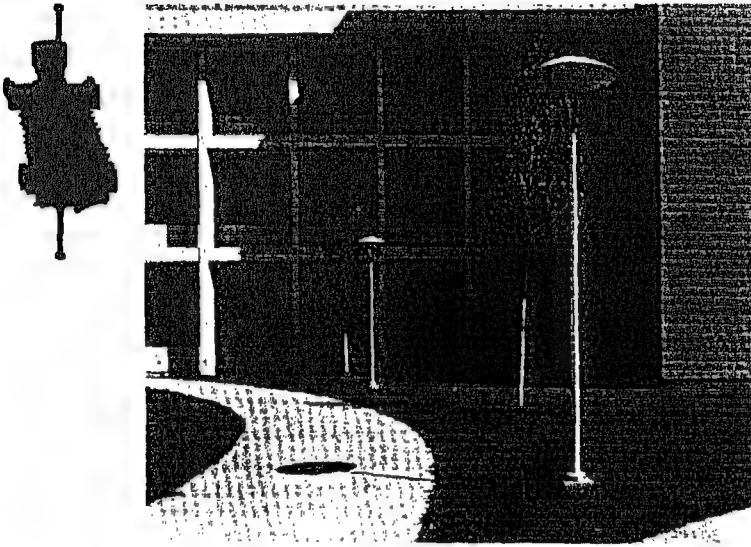
شكل رقم (٥-٣٢)

تصحيح تأثير عدم ظهور المبنى عن طريق عمل إزاحة رأسية للجزء الأمامي للكاميرا



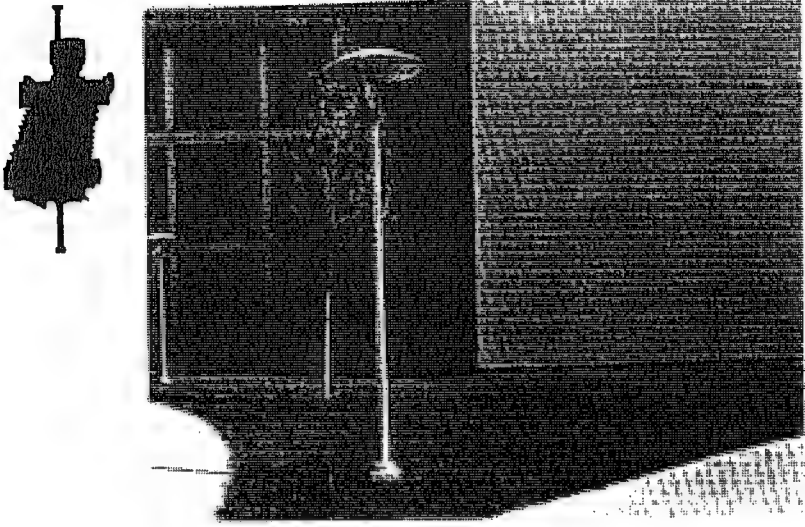
شكل رقم (٥-٣٣)

الكاميرا بدون إضاءة



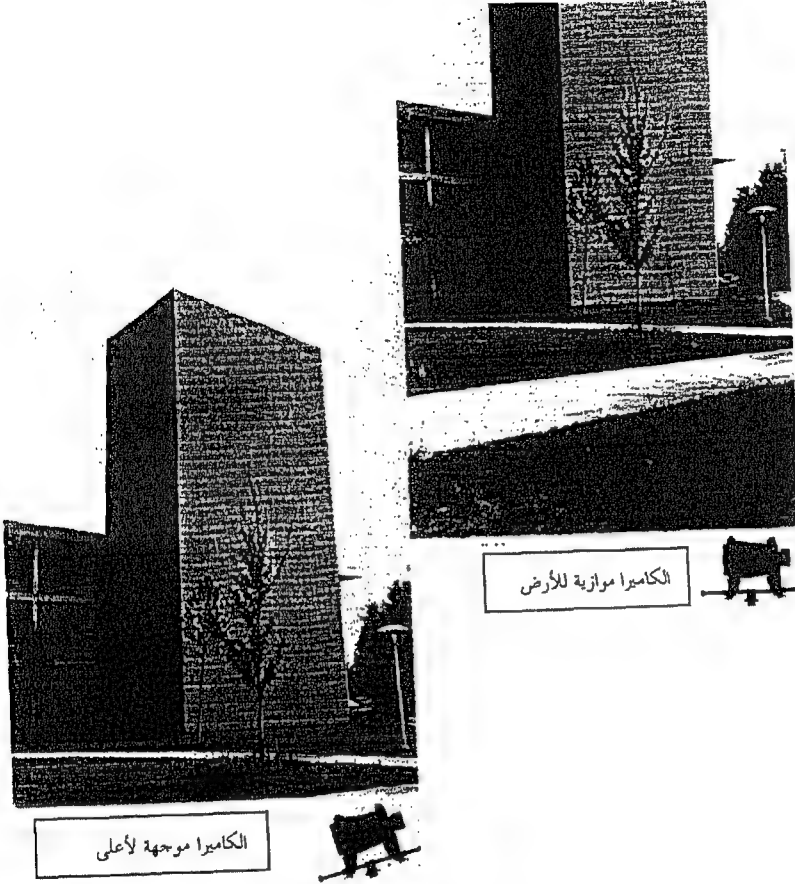
شكل رقم (٥-٣٤)

تغير الجزء الملتقط من الموضوع عند عمل حركة إزاحة يسرى أفقية للجزء الأمامي
للكاميرا



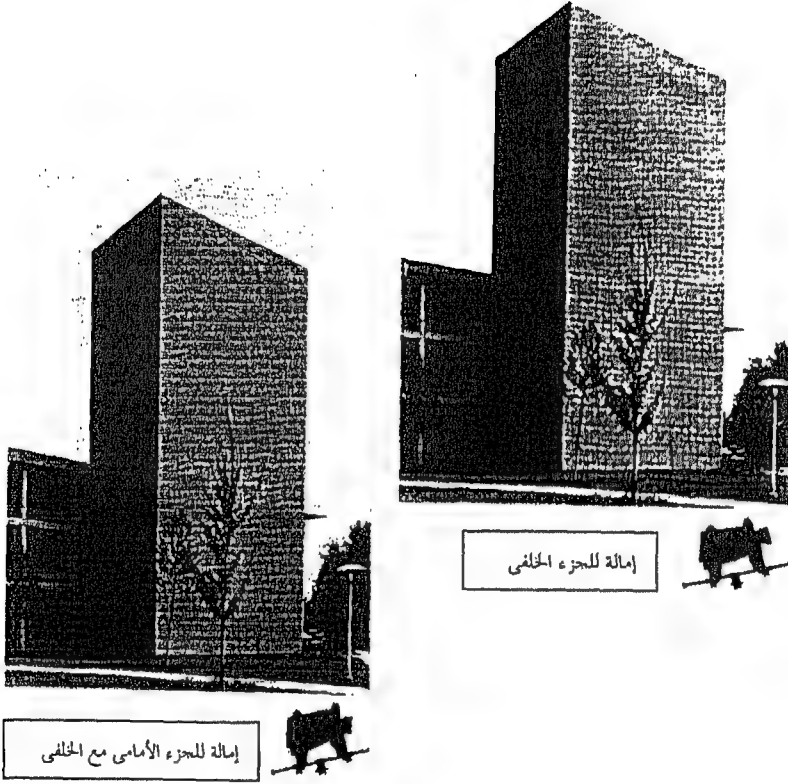
شكل رقم (٣٥-٥)

التأثير الناتج عن حركة أفقية يمينى للجزء الأمامى من الكاميرا



شكل رقم (٥-٣٦)

إظهار تأثير حركة الميل والإزاحة في الكاميرا كبيرة الحجم.



شكل رقم (٣٧-٥)

إظهار تأثير عمل الإمالة للجزء الخلفي ثم الأمامي للكاميرا.

التغلب على هذه المشكلة عن طريق عمل إمالة للجزء الأمامي للكاميرا لتوازي الخطوط المتعامدة على الأرض في المبنى فأصبح المبنى في الصورة مستقيم الخطوط حاد البؤرة .

٥-٣- تقنيات تصوير الأجسام الصغيرة والمتناهية في الدقة في عمل الفوتوغرافيا التشكيلية

يقول الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون " أننا قد نرى الفنان مستغرق في عالمه غافل عما نراه ولكن حقيقة الأمر أن الفنان يرى ما نحن غافلون عنه "، وهذه حقيقة فالعين ذات النظرة الثاقبة للفنان تستشعر الجمال حتى في أدق الأشياء وأصغرها ، وهكذا أصبح التصوير المقرب أو ما يطلق عليه اسم " Macrophotography " أو " Close up photography " من أفضل السبل لإنتاج صور فوتوغرافية فنية تشكيلية.

ويعتبر حد التصوير المقرب هو التصوير على مسافة أقل من عشرة أمثال البعد البؤري لعدسة التصوير التي يكون أقصى تقريب متاح لها هو عشرة أمثال بعدها البؤري^(١) .

فإذا ما كان التصوير على سبيل المثال بآلة تصوير صغيرة الحجم ذات فيلم ٣٥مم ولها عدسة ذات بعد بؤري ٥٠مم فإن أقل مسافة يكن التصوير منها باستخدام هذه العدسة هو ٥٠ سم مما يجعل الفوتوغرافي غير قادر على إظهار التفاصيل البالغة الدقة والتي قد تعطى تشكيلات فنية جذابة سواء كان التصوير ملونا أو بالخامات الأبيض والأسود .

ولكى يتمكن المصور من الاقتراب الشديد فان هناك عدة طرق تمكنه من تخطي هذه المسافة حيث لا يصلح استخدام عدسة طويلة البعد البؤري فإذا ما استخدم مثلا آلة التصوير الصغيرة عدسة ذات بعد بؤري ٧٠مم فإن اقرب مسافة له ستكون ٧٠سم ، ورغم حصوله على اقتطاع جزء أصغر من زاوية رؤيته ، ولكن هناك العديد من التفاصيل الدقيقة والحدة اللازمة سوف يفقدها في صورته مما يجعل الاقتراب الشديد هو السبيل الوحيد للحصول على هذه التكوينات الدقيقة.

ويكون إحداث التقريب عند استخدام آلات التصوير الصغيرة ومتوسطة الحجم على النحو التالي :

- استخدام عدسات مقربة تضاف إلى عدسة آلة التصوير لإتاحة التصوير المقرب ، وهذه العدسات تكون عبارة عن عدسات بسيطة موجبة.

(١) د محمد الصاوي ، (تبسيط الفوتوغرافيا)، مطبعة أبناء وهدية، طبعة ١٩٩٨، ص ١٥٤.

وتقوم فكرة عملها على أساس إحداث انكسار في الضوء بسبب القدرة على الاقتراب تماما مثل عدسات النظارات التي يستخدمها الذين يعانون من طول النظر ويصعب عليهم رؤية الأجسام القريبة، وتوجد هذه العدسات على هيئة ثلاث عدسات بسيطة ذات قوة انكسار (+١)، (+٢)، (+٤) وذلك لإيجاد درجات متفاوتة في الاقتراب.

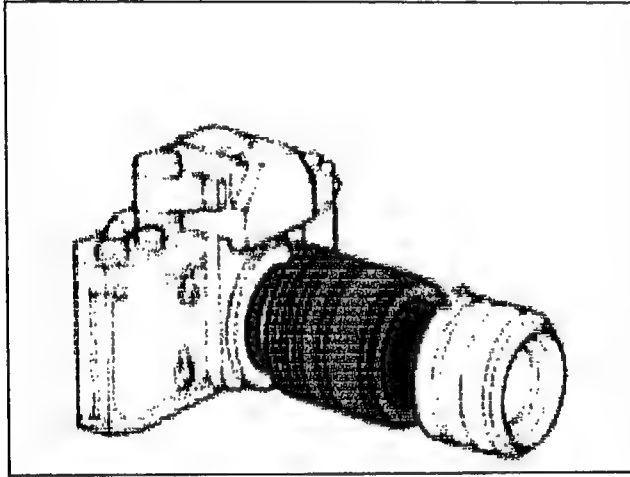
فالعنسة (+١) تتبع اقترابا للموضوع قد يجده المصور غير كاف فيضاعفه بوضع العنسة (+٢) أو يضع العدستين معا (+٢)، (+١) ليصبح الانكسار مقدرا بـ (+٣) وهكذا حتى يصل إلى أقصى اقتراب ممكن باستخدام انكسار قدره (+٧) وهو يتيح التصوير على مسافة حوالى ٨ سم تقريبا من الموضوع المراد تصويره

- وهناك بعض العدسات نجد أنه محفور عليها عبارة (Macro Lens) وقد تكون متوسطة البعد البؤرى أو طويلة البعد البؤرى أو متغيرة البعد البؤرى وهى فى تركيبها العدسى بها إمكانية التحكم فى المسافات البينية بين بعض العدسات المكونة لها فتتيح الاقتراب لمسافة أقل من عشرة أمثال البعد البؤرى ، ولكن بدرجة قليلة قد لا يتعدى تأثير اقترابها تأثير إضافة عنسة (+٣) من مجموعة عدسات الاقتراب (Close Up Lenses)^(١).

- وهناك عنسة يمكن استعمالها بشكل مختلف عن عدسات التقريب ، وهى عنسة واحدة توضع بين عنسة التصوير وجسم الآلة فتحول عنسة التصوير نفسها إلى عنسة ماكرو جرافية ويطلق عليها اسم العنسة المحولة (Converter Lens) ولكن هذه العنسة ذات إمكانية محدودة فى التقريب أيضا.

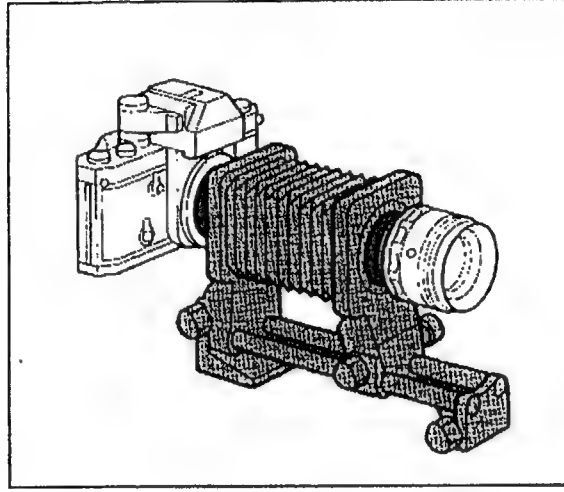
- هناك عدة طرق لا يستخدم فيها أى عدسات أصلا غير عنسة آلة التصوير ، وتقوم فكرتها على أساس القانون العام للعدسات حيث أن هناك تناسباً عكسياً بين المسافة بين العنسة والموضوع المراد تصويره والعنسة ومكان تكوين الصورة وحجمها فإذا ما زادت المسافة بين سطح العنسة وسطح تكوين الصورة (سطح الفيلم الحساس) فإن هذا يعنى إمكانية الاقتراب بتقليل المسافة بين العنسة وجسم الآلة ، ولذا تم تصنيع حلقات لأحداث استطالة للمسافة بين العنسة والفيلم الحساس (Extension Tube) كما بالشكل رقم (٥-٣٨) وهى ثلاث حلقات مختلفة الأطوال وكل من هذه الحلقات يساوى فى قدرته على الاقتراب قدرة عنسة تقريب (+١)، (+٢)، (+٤) على الترتيب.

(١) محمد الصاوى ، المرجع السابق، ص ١٥٤-١٥٥



شكل رقم (٣٨-٥)

أحد أشكال حلقات الامتداد (Extension Tube)



شكل رقم (٥-٣٩)

Extension Bellows for ٣٥mm Camera format

منفاخ لعمليات التصوير المقرب معد للكاميرات صغيرة الحجم ٣٥مم

- وهناك اسلوب آخر لإحداث التقريب وهو استخدام منفاخ تركيب عدسة آلة التصوير على إحدى أوجهه بينما يركب الطرف الآخر للمنفاخ على جسم الآلة شكل (٣٩-٥)، وهو منفاخ يشبه منفاخ آلة التصوير كبيرة الحجم ، ويتحرك طرفا المنفاخ على قضيب بحيث يمكن التحكم فى طول المنفاخ وفقا لدرجة الاقتراب التى يرغب فيها المصور الفوتوغرافى ، ويعد المنفاخ افضل وسائل التصوير الماكروجرافى حيث يتيح أعلى درجة اقتراب ممكنة .

- كما أن هناك بعض الأنواع تزود بعدسة تصوير خاصة بها إمكانية معالجة عيب دائما ما يحدث عند الاقتراب الشديد من الموضوع وهو اضمحلال الحدة فى التفاصيل عند أطراف الصورة أو إحداث انبعاج بها ولذلك يطلق على هذه العدسة (The Flat Field Lens)

أما استخدام آلات التصوير كبيرة الحجم فإنها لا تحتاج إلى أى تجهيزات للقيام بالتصوير الماكروجرافى وذلك لأن جسم الآلة كما به منفاخ يتحكم فى المسافة بين العدسة ومستوى تكون الصورة وبإزالة هذا المنفاخ يمكننا الاقتراب من الموضوع المراد تصويره على مسافة أقل من عشرة أمثال البعد البؤرى كما أن لها إمكانية تحريك الظهر المتأرجح للضبط البؤرى للمستويات المتقاربة والأشكال الآتية توضح نماذج من الصور الفوتوغرافية القائمة على أساس التصوير بالتقريب الشديد كما بالأشكال أرقام (٤٠-٥)، (٤١-٥)، (٤٢-٥).

٥-٣-١ - الفوتوغرافيا التشكيلية وتصوير الأجسام المتناهية فى الدقة

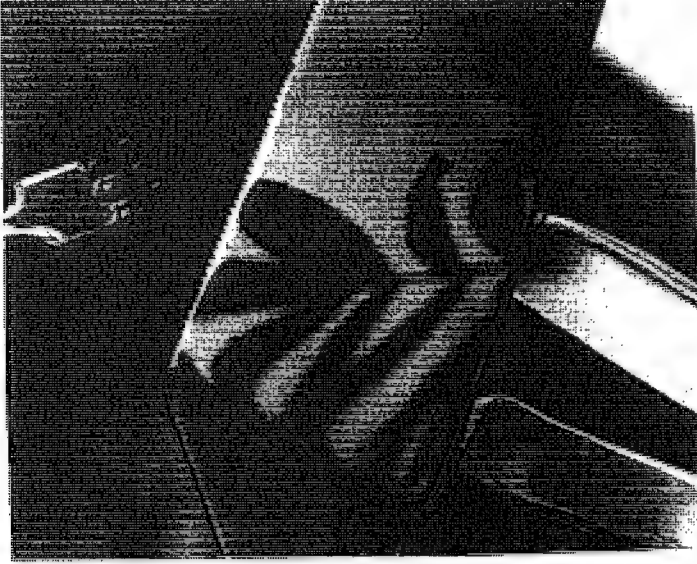
تبارك ربنا صاحب الكمال وحده خالق الأكوان سبحانه هو المبدع فى كل خلقه قد أودع الجمال فى كل ما صنعت يده وجعل بصرنا دليلا وحجة لنا لنرى بديع تصويره فالطبيعة هى الملهم الأول لكل فنان ، وهى الأصل فى تحريك مشاعره وأحاسيسه ، تلك هى فطرة الله التى فطر عليها البشر وكلما أمعن الإنسان البصر فى الطبيعة يجد قدرة الله قد تجلت عليه وزادته مما وهبها الله من أسرار جمالها ويتضاعف الإحساس بقدرة المولى جل وعلا إذا أبصرنا عالم الدقائق الصغيرة والمتناهية فى الدقة فسندرك بالمجهر ما لا نستطيع أعيننا المجردة أن نراه .. فالعالم تحت المجهر غنى بالقيم التشكيلية ، وهناك العديد من الفنانين قد تناولوا التصوير المجهرى كأداة لعمل فوتوغرافيا فنية .

وتقوم تقنيات التصوير المجهرى كما يتضح من تسميتها على التصوير الفوتوغرافى باستخدام المجهر .



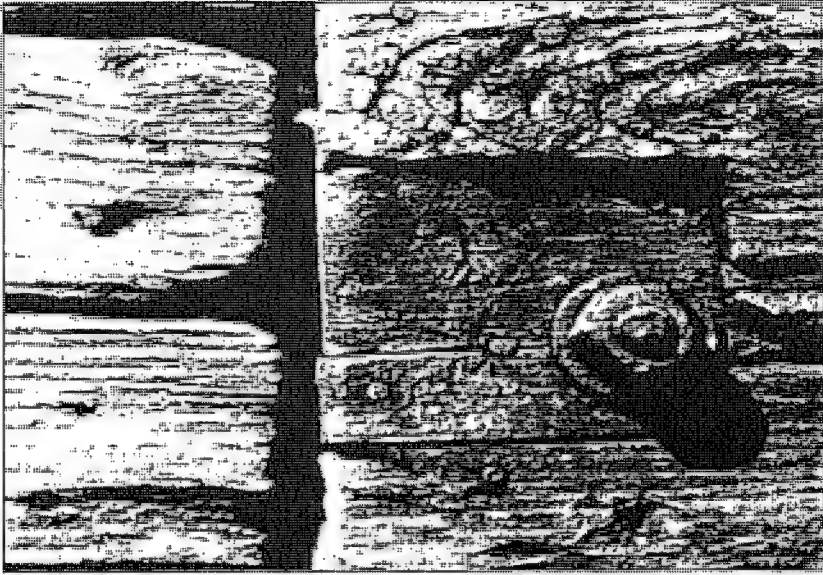
شكل رقم (٥-٤٠)

يوضح صورة منتجة بطريقة التصوير المقرب



شكل رقم (٥-٤١)

يوضح استخدام التصوير المقرب وما يمكن أن ينتجه من صور ذات أشكال فنية.



شكل رقم (٥-٤٢)

يوضح صورة فوتوغرافية تشكيلية باستخدام تقنية التصوير المقرب

٥-٣-٢- الرؤية المجهرية وتركيب المجهر

يعمل المجهر بتكبير صورة الجسم على مرحلتين ، المرحلة الأولى تقوم بها العدسة الشيئية المقابلة للجسم إذ يوضع الجسم الدقيق على مسافة أقل من ضعف البعد البؤرى لهذه العدسة فتتكون صورة حقيقية مكبرة مقلوبة للجسم ، وهذه الصورة إذا ما استقبلتها العدسة العينية^(١) على مسافة أقل من البعد البؤرى لهذه العدسة فتتكون صورة تقديرية مكبرة معتدلة أى أن الصورة المكبرة يتم تكبيرها مرة أخرى ويصل هذا التكبير إلى (X ١٥٠٠) وذلك فى الأنواع المتقدمة من هذا المجهر^(١)

ومن أجل تسجيل الصورة المجهرية فوتوغرافيا على الفيلم فإن الصورة الحقيقية هى التى يجب أن تسقط على السطح الحساس ومع أن العدسة الشيئية تعطى صورة حقيقية وذلك نتيجة أن الجسم الدقيق موضوع على مسافة أكبر بقليل من البعد البؤرى فإذا ما تكونت الصورة الحقيقية ووضعت على مسافة أكبر بقليل من البعد البؤرى للعدسة العينية فإن الصورة سوف تتكون حقيقية ثابتة مكبرة مقلوبة مرة أخرى وبالتالي تستقبل الصورة على السطح الحساس للفيلم بآلة التصوير وهى التى توضع خلف العدسة العينية ، ولحساب درجة التكبير الكلية تتبع المعادلة الآتية :

$$\text{درجة التكبير الكلية} = \frac{\text{تكبير العدسة الشيئية} \times \text{تكبير العدسة العينية}}{\text{المسافة (D)}}$$

٢٥سم ، ١٠ بوصة

حيث (D) = المسافة بين الصورة الحقيقية الأولى والعدسة العينية^(٢) والشكل رقم ٥-٤٣ لمجهر مركب مجهز بآلة تصوير فوتوغرافية .

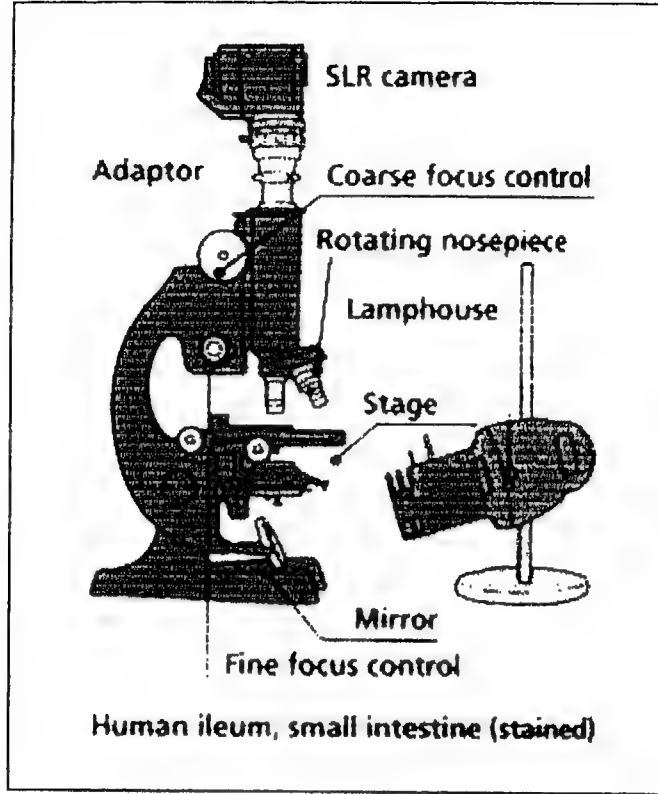
وتختلف الأجسام الدقيقة المراد تصويرها مجهريا فهى إما أن تكون شفافة أو معتمة ، وعلى هذا الأساس تتنوع طرق الإضاءة فى التصوير المجهرى لهذه الأجسام ، فالأجسام الدقيقة الشفافة تضاء بواسطة الإضاءة المتخللة (Transmitted Illumination) أما الأجسام الدقيقة المعتمة فتستخدم الإضاءة الساقطة (Incident Illumination) ومصادر الإضاءة المستخدمة فى كلتا الحالتين تستخدم مصابيح مختلفة فمنها فتيلة التنجستين أو أقواس الزئبق أو أقواس الكربون .

وفى حالات كثيرة عندما يكون المجهر مجهز بآلة تصوير فوتوغرافية فيكون مدمجا به وحده للإضاءة الخاطفة الإلكترونية ، وهى مختلفة عما سبق ذكره من

(١) John Gustav Delly, Photography through the Microscope, Eastman Kodak Company, ١٩٨٠.

(٢) د . عاطف الطمى ، أساسيات التصوير العلمى ، سلسلة دراسات تصميم الصور العلمى وتكنولوجيا المكبة الذهبية ، طعة ٢٠٠٠ .

(٣) والد محمد احمد عاتق : رسالة ماجستير غير منشورة العنوان التحريك الجرافيكى بالكمبيوتر للصورة الفوتوغرافية المجهرية لإنتاج وسائل تعليمية كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان ٢٠٠٢ .



شكل رقم (٥-٤٣)

يوضح أحد أشكال الميكروسكوبات المستخدمة للتصوير الفوتوغرافي.

مصادر للإضاءة فهي مصممة لإعطاء ومضة في زمن يساوى جزء صغير جدا من الثانية ويساعد في إضاءة أجسام حية متحركة ليتم تصويرها، كما إنها تتعامل أيضا مع الأجسام التى تتأثر بالحرارة الناتجة من استخدام مصادر إضاءة مستمرة .

وتتنوع أنظمة الإضاءة بالمجهر إما منفصلة عنه أو مدمجة داخل المجهر (Built-in) ويمكن التحكم فى درجة نصوع الصورة المجهرية حيث أن الصورة المكبرة للجسم دائما ما تكون ناصعة جداً أو أحيانا يجب وضع مرشح لتقليل هذا النصوع وذلك عن طريق مرشح الكثافة المحايدة والذي يكون موجودا فى وحدات الإضاءة المدمجة بالمجهر أو منفصلا قابل للإضافة أثناء التصوير فى وحدات الإضاءة المنفصلة^(١) .

والأشكال الآتية توضح بعض النماذج للصور الفنية للعالم تحت المجهر شكل (٤٤-٥)، (٤٥-٥)، (٤٦-٥).

٤-٥ - أساليب التحكم فى تباين الدرجات اللونية بالفوتوغرافيا الفنية

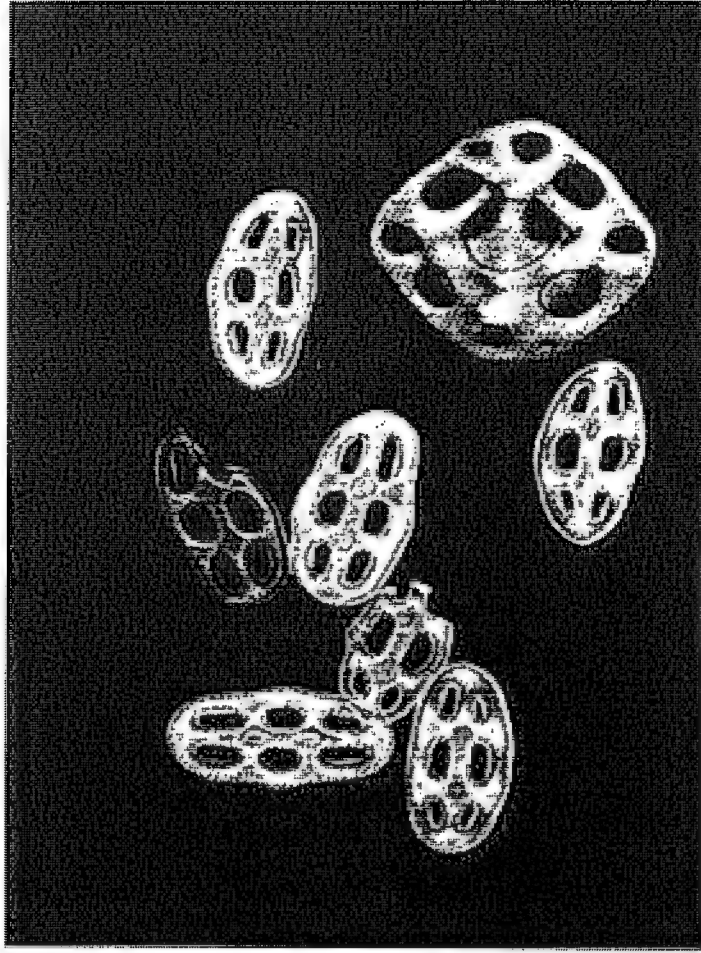
لقد استفادت الفوتوغرافيا الفنية من تعدد تقنيات التصوير واختلاف أساليبها وفقا لاختلاف وظائف الصور الفوتوغرافية وتشعبها فى مجالات الحياة المختلفة سواء كانت فى مجال الصحافة و الإعلام أو فى مجال الإعلان أو مجال التغليف للمنتجات والسلع أو فى مجال السياحة أو المجالات العلمية المختلفة.

كل تلك التقنيات قد أمكن توظيفها فى الفوتوغرافيا الفنية وأصبحت جميع مستحدثات التصوير من أجهزة وآلات وخامات جميعها أدوات فى يد الفنان الفوتوغرافى يستخدمها ليتحكم فى الهيئة البصرية لتكويناته التى يعبر بها عن ذاته وانفعالاته وأحاسيسه .

حقيقة لم تعد الفوتوغرافيا مجرد نقل أمين لواقع مرئى ، فهذا الواقع ليس إلا المادة الخام التى يبدأ الفنان الفوتوغرافى فى تشكيلها وفقا لرؤيته هو وفلسفته الخاصة.

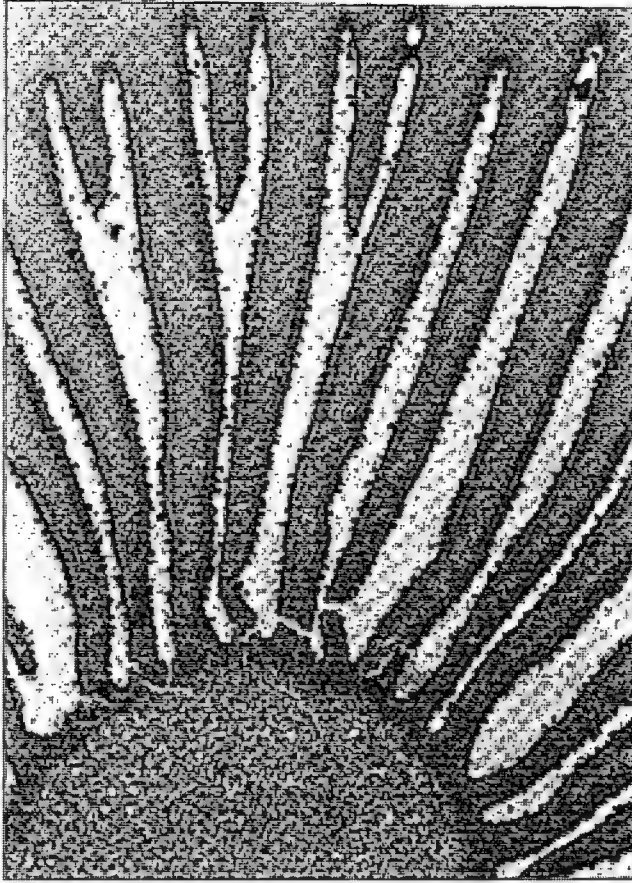
وتعتبر أساليب التحكم فى تباين الدرجات اللونية بالفوتوغرافيا بحرا خضما لا يستطيع المرء مهما غاص فيه أن يودعه صفحات محدودة مهما كثر عددها ، ولكن هناك ركائز أساسية وعناصر أساسية للتحكم فى هذه الدرجات يمكن تحديدها كمحور لسبل التحكم ، وأى الطرق يدمجها للحصول على صورته النهائية التى أبدعها فكره وجعلتها علوم الفوتوغرافيا واقعا ملموسا بين يديه ، وهذه العناصر الأساسية للتحكم يمكن إيجازها فى النقاط الآتية :

^(١) وائل محمد احمد عناني :الرجع السابق.



شكل رقم (٥-٤٤)

يوضح صورة فوتوغرافية ميكروسكوبية



شكل رقم (٥-٤٥)

يوضح صورة فوتوغرافية ميكروسكوبية



شكل رقم (٥-٤٦)

يوضح استخدام التصوير بميكروسكوب وما يمكن أن ينتجه من صور ذات أشكال فنية.

- نوع الإضاءة المستخدمة توزيعها .
- قيمة التعريض الضوئي للخامات الفيلمية .
- درجة تباين الخامات الفوتوغرافية .
- درجة تباين محاليل الإظهار .

ولكل عنصر من هذه العناصر دور فعال فى درامية الصورة الفنية فبدون الإضاءة لن يكون هناك رسماً بالنور وبدون التعريض على الخامات الفوتوغرافية لن تكون هناك صورة وكذلك لن تكون هناك صورة بغير المعالجة الكيميائية باستثناء المعالجات الجرافيكية بالتصوير الرقوى وسوف يتناول الدارس كل من هذه العناصر على حده .

٥-٤-١- الإضاءة وتحقيق الأغراض الدرامية بالصورة الفوتوغرافية

بالإضافة إلى أن التصوير الفوتوغرافى هو عملية رسم بالنور يكون للإضاءة أهميتها فى كونها تعطى الأجسام المصورة الإحساس بالتجسيم وكذلك الإحساس بالعمق ، وذلك مع خلق الجو الدرامى للصورة ثم بناء درامية الصورة واتزان التكوين .

وتنقسم مصادر الإضاءة فى تصنيعها إلى نوعين أساسيين وهى الإضاءة الطبيعية ومصدرها الرئيسى هو الشمس و مصادر الإضاءة الصناعية والتي تستخدم فيها الأنواع المختلفة من المصابيح المتجسنت أو أقواس التفريغ الكهربى أو أنابيب التفريغ بالضوء الخاطف.

وهناك تنويه واجب فهناك خلط دائم بين مفهوم تباين الإضاءة (Lighting Contrast) وتباين درجات اللونية أو الدرجات الظليلة بالصورة (Tones) تباين الإضاءة لا يعنى الفرق بين أعلى مناطق إضاءة وأعلى مناطق إعتام ولكن تباين الإضاءة يحدده الحجم النسبى لمصدر الإضاءة والذي يتوقف على عاملين أساسيين هما حجم المصدر والمسافة بينه وبين الجسم المراد تصويره أو الجسم المضاء بهذا المصدر ويكون الدليل على تباين الإضاءة هو مقدار مساحة التدرج أو المنطقة الانتقالية بين منطقة مضيئة وظلها ، وبعبارة أخرى حدة حواف الظلال الناتجة عن المصدر الضوئى فكلما كانت المساحة الانتقالية واسعة المدى كانت هذه الإضاءة منخفضة التباين أما فى حالة حواف الظلال فهذا يعنى أن الإضاءة ذات تباين عالى ؛ أما فرق الدرجات اللونية المسجلة فالفرق بين أعلى كثافة وأقل كثافة ، فهذا يعنى مقدار تباين الصورة نفسها سواء كانت إيجابية أو سلبية وليس الإضاءة.

٥-٤-١-١- الفوتوغرافيا الفنية بالإضاءة الطبيعية

لقد تأثر فنانون الفن الحديث بتأثير أشعة الشمس على عناصر الطبيعة وكانت المدرسة التأثيرية خير مثال لذلك إذ كان الفنان حريصا على التسجيل اللحظي لتأثير الشمس على عناصر لوحاته خاصة وأننا إذا ما راقبنا صفحة السماء منذ مطلع النهار في الغسق لوجدنا أن الأشعة ذات الأطوال الموجبة الطويلة قد انتشرت في الأفق ويميل لون السماء إلى الاحمرار، وكذلك الحال قبيل الغروب خاصة عندما تلاحظ التدرج اللوني من الاحمرار إلى الزرقة، فالسماة تصنع تشكيلات رائعة قد لا تكون مجرد خلفيات لصور الفوتوغرافيين ولكنها مع قرص الشمس ربما تكون هي موضوع اللوحة ذاتها، بل لقد استخدم الفنانون الفوتوغرافيون كتل السحب وأشكالها المختلفة لإنتاج صورهم الأبيض والأسود كما بالشكل رقم (٥-٤٧).

وتختلف ألوان السماء وعلى مدار اليوم مما يخلق عدداً لا نهائياً من المؤثرات كما استخدم الفوتوغرافيين أشعة الشمس المباشرة لصنع لوحاتهم السلويت التي تعطي تبايناً عالياً يومئى إلى طمس التفاصيل جزئياً أو كلياً في الموضوع الأساسى باللوحة كما بالشكل رقم (٥-٤٨).

ويستخدم فنانون تصوير الأشخاص ضوء الشمس المباشر على أنه الضوء الأساسى (Main Light) أو يجعلونه إضاءة خلفية (Back light) ويتم توزيع الإضاءة بعد ذلك بواسطة عواكس ذات درجات مختلفة من الانعكاسية تبعاً للتدرج في الدرجات اللونية المراد الحصول عليها باللوحة الفوتوغرافية كما بالشكل رقم (٥-٤٩).

٥-٤-١-٢- الإضاءة الصناعية كإحدى تقنيات الفوتوغرافيا الفنية

قد يتصور البعض أن الفوتوغرافيا الفنية قائمة فقط على عين المصور الذى يهيم فى الطبيعة ويلتقط منها بعدسته ما يراه ملائماً من موضوعات يصنعها فى قالب استايطيقى، وأن اللقطة وليدة الصدفة بأن يكون المصور فى مكان ما وفى وقت ما وفى ظروف تؤهله لالتقاط صورة .

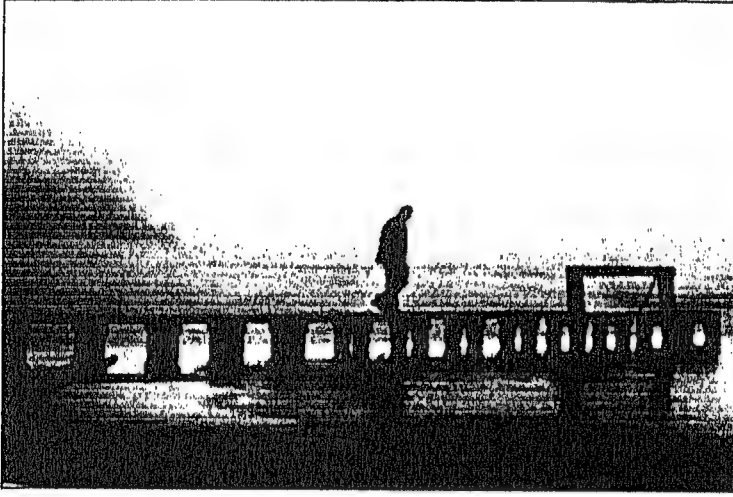
وحقيقة الأمر أن ذلك جزء من الفوتوغرافيا الفنية وأن هناك نمط آخر من أنماط الفوتوغرافيا الفنية خاصة عند هؤلاء المتأثرين بمدارس الفن التشكيلي أو بنزعاته التى تقوم على أساس عمل تصميمات مسبقة ، ودراسة بناء اللوحة الفوتوغرافية ، ورسم استكشاثات و كروكيات لها مع دراسة أماكن مصادر الإضاءة مع الديكورات والإكسسوارات التى سيستخدمها فى إنتاج لوحته الفوتوغرافية .

وهذا النمط من لوحات الفوتوغرافيا التشكيلية غالباً ما يتم تصويره داخل استوديوهات الفوتوغرافيا ويستخدم فى إنتاجه مصادر الإضاءة الصناعية .



شكل رقم (٥-٤٧)

يوضح مدى الاستفادة من كتل السحاب لإنتاج صور فنية بالأفلام الأبيض والأسود.



شكل رقم (٤٨-٥)

يوضح الاستفادة من ضوء الشمس لإنتاج صورة سلويت



شكل رقم (٥-٤٩)

يوضح استخدام الضوء الطبيعي لإنتاج صور شخصية.

٥-٤-١-٢-١- تصنيف مصادر الإضاءة :

يمكن تصنيف مصادر الإضاءة بعدة طرق مختلفة ، فيمكن تصنيفها من حيث درجة الحرارة اللونية الصادرة من هذه المصادر الضوئية فمنها ما يعطى إضاءة تماثل ضوء نهار كإضاءات الضوء الخافتة أو مصادر الإضاءة ذات الخرج الحرارى الضئيل أو المعدوم تقريباً (Cool Light) ومصادر إضاءة أخرى بها نسبة عالية من الضوء الأحمر كإضاءة التنجستين فيكون درجة الحرارة اللونية إشعاعها ضئيلاً - حوالى ٣٤٠٠ كلفن تقريباً ، ولذا استخدم معها مرشحات معادلة لدرجة الحرارة اللونية أمام عدسة التصوير أو تستخدم لها أفلام خاصة هى أفلام الإضاءة الصناعية (Artificial Light Film).

ويمكن تصنيف مصادر الإضاءة الصناعية على نحو مصادر الإضاءة. من الإضاءة المستمرة التى تستخدم فيها مصابيح التنجستين أو أقواس الكربون ومصابيح التنجستين هالوجين ونوع آخر وهو مصادر الإضاءة ذات الضوء الخاطف (Flash) التى تعطى بريقاً لونياً عالياً فى الصورة الملتقطة بهذه النوعية من الإضاءة.

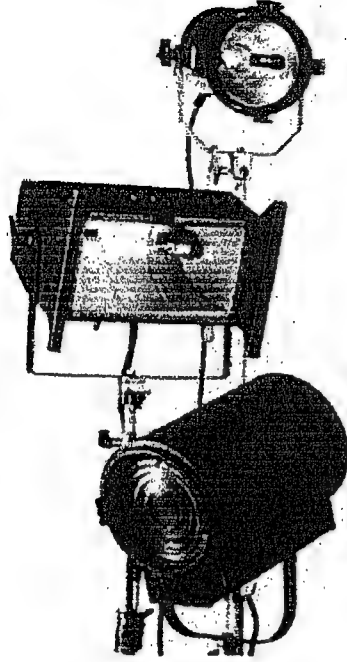
ويمكن تصنيف مصادر الإضاءة الصناعية من حيث طبيعة الشعاع الصادر وهو ما يمكن تقسيمه إلى مصادر إضاءة مركزة ومصادر إضاءة منتشرة ويمكن الجمع بين التصنيفين الآخرين وهو ما يهمنى دراسته عند تناول الإضاءة فى الفوتوغرافيا الفنية ويكون التقسيم على هذا النحو: إضاءة مستمرة مركزة - إضاءة مستمرة منتشرة - إضاءة خافتة مركزة - إضاءة خافتة منتشرة.

٥-٤-١-٢-١-١- مصادر الإضاءة المستمرة المركزة:

فكرة تركيب جميع هذه المصادر واحدة وهى تتكون من بيت للإنارة إسطوانى الشكل ويكون ظهر بيت الإنارة على شكل كرى لتركيز الإضاءة الصادرة من المصباح مع عكسها الاتجاه المصباح ، والوجه المخصص لخروج الضوء تركيب عليه عدسة مجمعة إما أن تكون مستوية محدبة أو عدسة فيريزنال وداخل بيت الإنارة قضيب يسمح بانزلاق المصباح عليه وذلك للتحكم من المسافة بين العدسة والمصباح وبالتالي التحكم فى درجة تركيز الضوء وتجميعه والشكل (٥-٥٠) يبين نموذجاً لهذا النوع من أجهزة الإضاءة.

٥-٤-١-٢-٢- مصادر الإضاءة المستمرة المنتشرة:

هذا النوع من المصادر يعطى إضاءة منتشرة ناعمة بدون إحداث أى ظلال ،فهى لا تسقط مباشرة من المصابيح المستخدمة فى المصدر بل تسقط



شكل رقم (٥٠-٥)

يوضح بعض أشكال مصادر الإضاءة المركزة



شكل رقم (٥-٥١)

يوضح أحد أشكال مصادر الإضاءة المنتشرة

الأشعة الصادرة من المصباح على العاكس الذي يقوم بعكس هذه الأشعة التي تمر خلال سطح منعك للإضاءة في المصادر الحديثة وبذلك تصبح الأشعة الساقطة من المصدر على الموضوع هي إضاءة ناعمة منتشرة .

ويمكن التحكم في شدة الإضاءة عن طريق تحديد عدد المصابيح المستخدمة لإضاءة الموضوع، والشكل رقم (٥-٥١) يوضح أحد أشكال هذه المصادر والتي تختلف حسب قوته والشركة المنتجة له.

٥-٤-١-٢-٢-مستويات الإضاءة:

وباختلاف مصادر الإضاءة المستخدمة فإن هناك مستويان قد تم تقسيم اللوحات الفوتوغرافية عليها وهما: مستوى الإضاءة العالية (High Key) أو مستوى الإضاءة المنخفضة (Low key).

٥-٤-١-٢-١-مستوى الإضاءة العالية (High Key):

ومن تسمية هذا المصطلح نعرف أن الصورة ذات مستوى الإضاءة العالي، وتكون معظم عناصر الصورة مضاءة من خلفية وأمامية ويكون غالبية الصورة ذات مناطق إضاءة عالية (High Light) .

وعادة ما تكون الظلال ناعمة ولا تصل إلى درجة الأسود، وقد تستخدم مرشحات تنعيم حتى نحصل على درجة تنعيم ممكنة، وعادة ما يستخدم هذا المستوى من الإضاءة عند تصوير الأطفال أو الفتيات أو اللقطات التي توحى بالرومانسية الحاملة أو اللقطات الموحى فيها بتأثيرات البهجة والسعادة والإشراق كما بالشكل رقم (٥٢-٥).

وعند التصوير الخارجى لهذه اللقطات يستخدم العديد من عواكس الإضاءة وأحياناً مصادر للضوء الخاطف مع إضاءة الشمس وذلك لتخفيف حدة الظلال والحصول على التأثير المطلوب.

أما في التصوير الداخلي باستخدام الإضاءة الصناعية فعادة ما يستخدم صناديق تنعيم الإضاءة (Soft Boxes) أو مصادر إضاءة منتشرة أو إضاءات مظلية وجميعها من مسافات تحقق الحجم النسبي الكبير لمصادر الإضاءة المستخدمة ، كما يستخدم مصدر الإضاءة الخلفية (Background Lighting).



شكل رقم (٥٢-٥)

يوضح استخدام طبقة الإضاءة العالية

۲۱۶

ومن تسمية هذا المصطلح أيضاً يمكن أن نذكر أنه عكس مستوى الإضاءة العالية (High Key) حيث تكون معظم مفردات الصورة ومكوناتها غير مضاءة بإضاءات مباشرة باستثناء الموضوع الأساسى والأصلى فى اللوحة الفوتوغرافية إذ لا بد من وجود ظلال حادة ويكون الغالب فى الصورة هو مناطق الإعتماد وبالتالى لا تكون مضاءة أى لا توجد إضاءة للخلفية (Background Lighting) بل وتفضل أن تكون الخلفية داكنة اللون أو سوداء وذلك لتأكيد الأغراض الدرامية فى الصورة.

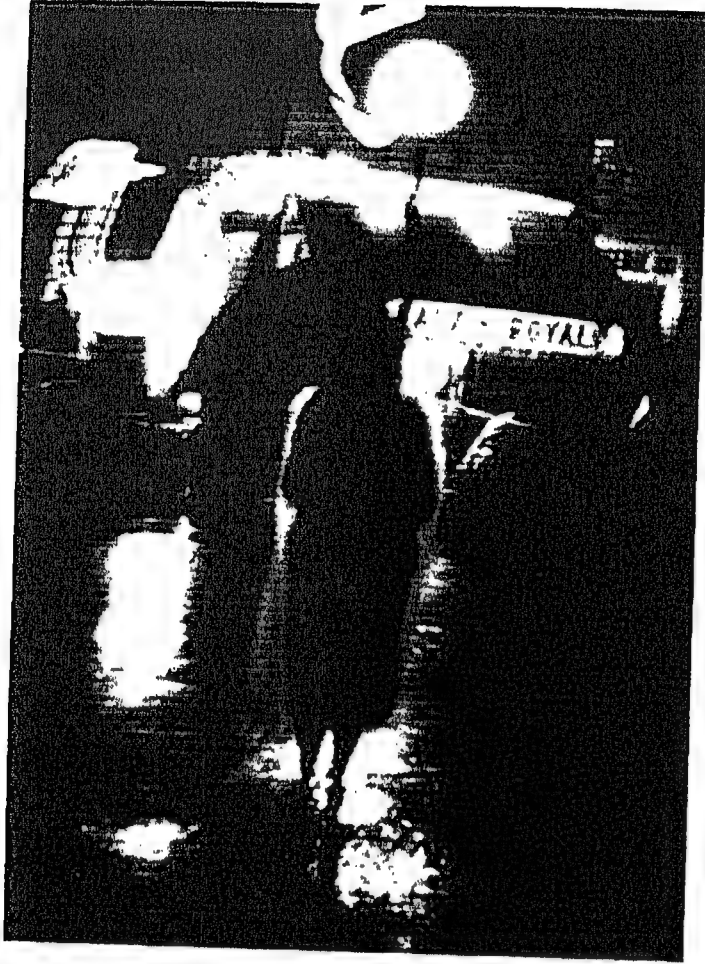
وعادة ما يستخدم هذا المستوى من الإضاءة (Low Key) فى تصوير الأشخاص مثلا لكبار السن والعجائز وذلك لإظهار تجاعيد الوجه وإبراز فعل السنين وعلاماته على الوجوه ، ويستخدم أيضا فى التصوير التجارى خاصة فى الإعانات التى يراد فيها التركيز على شكل المنتج وحده ليكون هو الجزء المضاء بالصورة الإعلانية بينما تطمس معالم الخلفية وكل ما يحيط بالموضوع الأساس أو الأصل فى الصورة وفى اللقطات الفنية يستخدم هذا المستوى عند الإيحاء بالخوف أو الغموض أو الحزن كما بالشكل رقم (٥-٥٣).

٥-٤-٢- درجة تباین الخامات الفوتوغرافية واستخداماتها فی الفوتوغرافیا الفنية:

تمكن المصورون الفوتوغرافيون من إنتاج أشكال جديدة ومبتكرة من الصور الفوتوغرافية التشكيلية عن طريق التحم في تباين الخامات الفوتوغرافية من خام التصوير أو عمليات التحميض والطبع وفيما يلي بعض النماذج التي توضح طرق التحم

٥-٤-٢-١- التحكم في درجة تباين الصور الفوتوغرافية الفنية من خلال نوع الخامات الفوتوغرافية المستخدمة:

هناك العديد من الخامات الفوتوغرافية يستخدمها المصور الفوتوغرافي وتختلف في كل من مواصفاتها الطبيعية ومواصفاتها الفوتوغرافية ، أما عن المواصفات الطبيعية فمنها الخامات الفيلمية ومنها الخامات الورقية وذلك بخلاف التصوير الرقمي الذي لا يستخدم الخامات الفيلمية. أما الخامات المستخدمة بالفوتوغرافيا التقليدية فهي تقوم على أساس سطح فوتوغرافي حساس وهو وسط جيلاتيني معلق به بلورات هاليدات الفضة التي تتأثر بالطاقة الضوئية فتتأين مكونة الصورة الكامنة (The Latent Image) ولدراسة تباين الخامات الفوتوغرافية ودراسة



شكل رقم (٥-٥٣)

يوضح أحد استخدامات طبقة الإضاءة المنخفضة

كيفية توظيفها أو استخدامها فى الفوتوغرافيا الفنية فلا بد من دراسة السرعة الفوتوغرافية ،وهى سرعة استجابة العجائن الفوتوغرافية للطاقة الضوئية وتقاس بوحداث (DIN) (ASA) (ISO) وتعد مرشدا وموجها للمصور المستخدم هذه الخامة وليست السرعة الفوتوغرافية وحدها هى التى تمنح كيفية الحصول على صورة مرضية ، ولكن هذا الرقم المعبر عن السرعة يعد جزءا من نظام متكامل يشمل مقياس الضوء الساقط من المصدر الأساسى للطاقة الضوئية أو الضوء المنعكس على الخامة ، وكذلك طبيعة الموضوع المراد تصويره وكيفية معالجة الخامة الفوتوغرافية كيميائيا ،ويعد المنحنى البيانى المميز أداة مثالية لمعرفة طبائع الخامات الفوتوغرافية ودرجات التباين التى تعطيها ومن خلالها هذا المنحنى نجد أن هناك علاقة بين السرعة الفوتوغرافية للخامات الفوتوغرافية ودرجات التباين التى تعطيها أو تنتجها.. فكلما زادت السرعة الفوتوغرافية قلت درجة التباين الناتجة على الخامة الفوتوغرافية والعكس صحيح إذ كلما قلت السرعة الفوتوغرافية زادت درجة التباين الناتجة بالخامة الفوتوغرافية.

وهكذا يستطيع المصور أن التحكم باختيار الخامة الفيلمية التى يصور بها لوحته أو صورته وعند التصوير الأبيض والأسود فإن الورق الفوتوغرافى الحساس ينقسم من حيث المواصفات الفوتوغرافية على النحو التالى:

- ورق عالى التباين للغاية Ultra high Contrast.
 - ورق عالى التباين High contrast.
 - ورق متباين Contrast Paper.
 - ورق متوسط عالى التباين Hard Paper .
 - ورق متوسط التباين Normal.
 - ورق متوسط منخفض التباين Soft Paper.
 - ورق منخفض التباين جدا Extra Soft Paper.
- ٥-٤-٢- التحكم فى درجات تباين الصورة الفوتوغرافية الفنية من خلال محاليل الإظهار:

تتعدد أنواع المحاليل الفوتوغرافية والتى يستخدمها المصور الفوتوغرافى حسب الحاجة إليها وقد تمكن العديد من الفوتوغرافيين الفنانين من الاستفادة من هذا التنوع فى المحاليل والذى يختلف حسب المدى الطيفى للفيلم المستخدم من فيلم ابيض واسود أو ألوان أو فوق الأشعة البنفسجية أو تحت الأشعة الحمراء وغيرها. بل تختلف فى الأفلام الأبيض والأسود والملونة من محاليل للفيلم السلبى و آخر للإيجابى،ومعظم المحاليل تحضر أو تكون مسبقة التجهيز كمحاليل مركزة.

٥-٤-٢-١- محاليل الإظهار الأبيض والأسود:

تعتمد عملية الإظهار علي ذوبان هاليدات الفضة المعرضة للضوء في محلول الإظهار وتتأين مكونة أيونات.

عملية الإظهار هي اختزال لأملاح الفضة التي تعرضت للضوء إلي فضة معدنية سوداء دون التأثير علي هاليدات الفضة التي لم تتل أي قدر من التعريض الضوئي، وتختلف نسبة التأين بنسبة مستويات الإضاءة في المنظر المسجل فتكون نسب التأين مماثلة لمستويات الإضاءة فتنتج صورة فوتوغرافية ذات درجات كثافة تتناسب عكسي مع درجات كثافة المنظر المصور بالنسبة للفيلم السالب أو درجات كثافة تشبه الدرجات الكثافية للمنظر المصور بالنسبة للفيلم الإيجابي.

لكل تجهيزه إظهار خصائصها المميزة والتي يمكن أن تعطى حبيبات دقيقة أو زيادة في سرعة المحلول أو التباين.

وتحتوي محاليل الإظهار علي مواد كيميائية خاصة تتفاعل مع أيونات الفضة التي تعرضت للضوء في السطح الحساس وتقوم باختزالها إلي فضة معدنية سوداء، ومنها ما هو مسئول عن عملية الاختزال ذاتها (Developing Agents) مثل الميتول، الهيدروكينون، ومواد حافظة (Preservatives Agents) لمنع تأكسد مواد الاختزال مثل ملح سلفيت الصوديوم، ومواد منشطة (Accelerator) لتوفر الوسط القلوي مثل كربونات الصوديوم ومواد مثبطة (Restrainer) لمنع التفاعلات الداخلية فيما بين مواد الاختزال الحمضية والمنشطة القلوية مثل بروميد البوتاسيوم^(١).

ويمكن تقسيم محاليل الإظهار إلي الأنواع التالية:

أولاً: محاليل إظهار متوسطة التباين:

مثل (محاليل إظهار الميتول هيدروكينون) وتتركب من

(أ) (ميتول ٤ جم/ سلفيت صوديوم ٤٠ جم/ ماء ١٠٠٠ سم^٣)

(ب) (سلفيت صوديوم ١٠٠ جم/ هيدروكينون ١٧ جم/ ماء ١٠٠٠ سم^٣)

(ج) (كربونات صوديوم بلوري ١٥٠ جم/ كربونات صوديوم مسحوق ٦٠ جم/ ماء ١٠٠٠ سم^٣)

ويتم تركيب المحاليل الثلاث منفصلين وتضاف لبعضها البعض عند الاستخدام.

ومنها محاليل الإظهار بالجليسين أو بالبارا أمينوفينول أو البيروجالول.

ثانياً: محاليل إظهار للتباين الشديد:

وينقسم إلي محاليل تؤدي إلي تباين مرتفع للغاية وتستخدم في نقل الأصول الخطية وأخري تؤدي لزيادة التباين بدرجة تسمح بإظهار الدرجات اللونية بين الأبيض

(١) د. محمد الصاري الفلي ، د. محمد جلال سلامة ، العمل الفوتوغرافي الأبيض والأسود ، مطبعة أبناء وجة ، طبعة ١٩٩٩.

والأسود مع الاحتفاظ بزيادة التباين عامة عن الأصل والتي تستخدم لنقل الأصول ذات الدرجات اللونية المختلفة.

ويفضل إعداد مثل هذه المحاليل علي هيئة محلولين.

الأول: يحتوي علي مادة حافظة وعنصر اختزال.

والثاني: يحتوي علي مادة منشطة.

ومن أمثلة محاليل الإظهار للتباين الشديد للغاية للأصول الخطية

سلفيت صوديوم ١٨٠ جم./هيدروكينون ٤٥ جم./صودا كاوية ٣٥ جم./

بروميد بوتاسيوم ٣٠ جم./ماء دافئ ٩٠٠ سم^٣

ويستكمل إلي لتر بعد الإذابة.

أما محلول إظهار زيادة التباين والذي يستخدم لإظهار الأفلام العادية -ومن المعروف أن هذا النوع من الأفلام بطئ الحساسية وعالي التباين- ويتكون هذا المحلول من جزأين يتم خلطهما قبل الاستخدام مباشرة.

محلول (أ): هيدروكينون ٢٥ جم./سلفيت بوتاسيوم ٢٥ جم./بروميد بوتاسيوم ٢٥ جم./ماء ١٠٠٠ سم^٣.

محلول (ب): هيدروكسيد بوتاسيوم ٥٠ جم./ماء ١٠٠٠ سم^٣.

ثالثا: محاليل الإظهار للتباين المنخفض:

وهي تؤدي إلي درجات تباين متقاربة ومنخفضة الكثافة العامة ويتميز باحتوائها علي الميثل كعنصر اختزال.

مثال: ميثل ٧ جم./سلفيت صوديوم ١٠٠ جم./ماء ١٠٠٠ سم^٣.

رابعا: محاليل الإظهار للحبيبات الدقيقة:

تنقسم إلي ثلاث أنواع رئيسية:

(أ) عادية للحبيبات الدقيقة.

(ب) للحبيبات الدقيقة جدا.

(ج) للحبيبات الدقيقة للغاية.

ومن أمثلتها: ميثل ٢ جم./سلفيت صوديوم ١٠٠ جم./هيدروكينون ٥ جم.

/بوراكس ٨ جم./ماء ١٠٠٠ سم^٣.

وهو محلول إظهار للحبيبات الدقيقة والمتوسطة التباين ويستخدم للأفلام السالبة عادة.

٥-٤-٢-٢-٢- محاليل الإظهار الألوان:

تحتاج عمليات التشغيل الملونة بعض المتطلبات الإضافية عن عمليات التشغيل الأبيض و الأسود لاحتوائها على هاليدات الفضة ومكونات الألوان، والأساس في عمليات الإظهار للصور الملونة هي معالجة الصورة الكامنة على الفيلم بمحلول

مظهر يحتوى ضمن مكوناته على مادة تتفاعل نواتج تأكسدها مع مكونات الألوان الموجودة بين طبقات الفيلم^(١).

ويعتبر التصوير الملون أكثر تعقيدا من التصوير الأبيض والأسود، فهناك نظامان أساسيان لإنتاج التسجيل الكامل للون وهما نظام الجمع (Additive System) كالمتبع فى شاشات الأجهزة التلفزيونية الملونة، والآخر هو نظام الطرح (Subtractive System) وهو النظام المتبع فى الفوتوغرافيا.

وهناك نوعان أساسيان من الأفلام الملونة شائعة الاستخدام وهما الفيلم الملون السالب (Color Negative Film) و الفيلم الملون الموجب (Color Positive Film) ويسمى فيلم الشرائح (Slides) أو الشفافيات (Transparencies) والذي يمكن أن يرى مباشرة أو يطبع على ورق إيجابى ملون (Color positive paper)، أما الفيلم الملون السالب لا يرى مباشرة ولكنه يطبع أولا على ورق سالب ملون (Color Negative Paper) ليعطى طبعة موجبة ملونة.

تتجه معظم الشركات المصنعة للأفلام لتعميم نهايات الأفلام للدلالة على نوعياتها، فالأفلام الملونة السالبة تنتهى بمقطع (color-) مثل (Kodacolor) و (Ektacolor) أو (Agfacolor)، والأفلام الملونة الموجبة تنتهى بمقطع (chrome-) مثل (Agfachrome)، (Ektachrome)، (Kodachrome) ومعظم أنواع الأفلام تحتوى على ثلاث طبقات من المستحلب الحساس كل منهم لأحد الألوان المكملة الثلاث (الأصفر و الماجنتا و السيان)

تستخدم معظم المواد الملونة أحد طريقتين لتكوين اللون الأولى: تنتج صبغات اللون (Color Dyes) أثناء عمليات التشغيل وتسمى بنظام توليد الصبغة (Chromogenic System).

والثاني: يبدأ بوضع كامل لصبغات اللون ثم إزالة الصبغات الغير مرغوب فيها لتكوين الصورة وتسمى هذه الطريقة بنظام هدم الصبغة (Dye-Destruction System) والنظامان شائعا الاستخدام.

ويستخدم نظام توليد الصبغة طريقتان لإنتاجها الأولى: نظام حقن الصبغة (Dye-Injection System) ويتم فيها الإظهار على خطوتان منفصلتان لكل طبقة من المستحلب الحساس، وفى كل خطوة إظهار يتم حقن الصبغات فى الفيلم لتكوين الصورة الملونة فى هذه الطبقة، وهو نظام معقد إلى حد ما ويحتاج لأجهزة خاصة لعمل التشغيل ويعتبر الفيلم (Kodachrome) من أكثر الأفلام الكوداك التى تستخدم طريقة حقن الصبغة فى الفيلم.

^(١) د. محمد الصاوى الفقى، (تخطيط الفوتوغرافيا)، مطبعة أبناء وحمية، القاهرة، ١٩٩٨، ص. ١١٠.

والطريقة الثانية : فى نظام توليد الصبغة هى نظام الصبغات المدمجة (Dye-incorporated System) وهو على عكس النظام الأول فيقوم بإنتاج الصبغة لكل الطبقات الحساسة دفعة واحدة وعند تصنيع هذا النوع من الأفلام تتضمن المحاليل التى تقوم بتشغيل هذه الأفلام ،فتكون الكيماويات فى الطبقة الحساسة للأزرق الصبغة الصفراء والحساسة للأخضر الصبغة الماجنتا والحساسة للأحمر الصبغة السيان ويمكن أن يتم تشغيل هذه الأنواع من الأفلام فى أى معمل تشغيل ومن أشهر أنواع الأفلام التى تستخدم هذه الطريقة هى (Ektacolor),(Kodacolor),(Agfachrome) ومعظم ورق الطبع الملون يستخدم هذا النظام.

أما نظام هدم الصبغة (Dye-Destruction) للمواد الملونة فهى تعتمد على صبغات لون مكونة أصلا فى الطبقات الثلاث الحساسة وعند التعريض للضوء تصبح هذه الصبغات حساسة لكيماويات التشغيل ثم تقوم المواد الكيميائية بإزالة الصبغات غير الضرورية للصورة النهائية ،ومن مميزات هذا النظام أن الصبغات المستخدمة ثابتة إلى حد كبير فتكون الصورة الناتجة واضحة ودائمة الألوان وغير متأثرة بضوء الشمس ،وعلى العكس فان طرق الصبغات الأخرى تتغير بالتعرض للشمس وتختفى الألوان تدريجيا منها ،وأكثر المنتجات التى تستخدم هذا النظام هى (Cibachrome) والمستخدمة لعمل طبعة من الفيلم الشفاف الموجب.^(١)

ويجب أن ندرك أن هناك نوعان من الأفلام الملونة تبعا لتوازنها اللوني فهناك أفلام متوازنة لضوء النهار وتسمى أفلام ضوء النهار (Day Light Film) والأخرى متوازنة لونها مع ضوء التجسطن (Tungsten Film) وهناك نوعان من الفيلم التجسطن (A) وهو وتوازن مع درجة حرارة لونية (٣٤٠٠) كلفن والآخر (B) مع (٣٢٠٠) كلفن وتستخدم المرشحات المتوازنة لعمل التوازن اللوني فيما بين نوعى الأفلام لاستخدام أحدهما فى توازن لوني مخالف لنوعه وكلاهما يستخدم مرشح (FL-D) عند التصوير باستخدام الإضاءة الفلورسنت .

ومحاليل إظهار الألوان متنوعة وتختلف من شركة الأخرى، فيتم إظهار أفلام الألوان السالبة فى محلول (C-٤١) لأفلام كوداكلر (Kodacolor) أما الأفلام الموجبة مثل الايكتاكروم، وأجفاكروم، والكوداكروم فتستخدم محاليل E٦^(٢). وهناك أفلام خاصة مثل الفيلم الخاص بالأشعة تحت حمراء وتستخدم هذه الأفلام محاليل إظهار خاصة مثل كوداك HC-١١٠ أو D-٧٦ والتي تستخدم لإظهار الأفلام الأبيض والأسود.

(١) Ronald Lovell, Fred Zwahlen, (Handbook of photography) Brenton Pub. , ١٩٨٤, pp ٢٠٩: ٢١٨.

(٢) John Hedgecoe, (The Photographer's Handbook), Alfred A. Knopf, New York, third edition, ١٩٩٦.

كما أن هناك أفلام ليث (Lith Film) وهي أفلام تعطي تباين عالي ومنها أيضا الأفلام الخطية (Line Film) وتستخدم المحاليل الخاصة بها.

٥-٥- الضبط البؤرى وتوظيف عمق الميدان بالفوتوغرافيا التشكيلية:

عند توظيف عمق الميدان لعمل فوتوغرافية تشكيلية يجب الإلمام بالعوامل المؤثرة فى عمق الميدان وكيفية تحقيق عمق الميدان الأمثل والذى يتواءم مع الغرض التعبيري المطلوب لعمل هذه الصورة.

وبما أن عمق الميدان يتحكم بشكل مباشر فى مدى حدة الموضوعات فى أمامية وخلفية بل وفى كل الصورة الفوتوغرافية فنرى بذلك أنه من أحد أهم عناصر مكونات الصورة التشكيلية الفوتوغرافية .

٥-٥-١- ما هو عمق الميدان

عمق الميدان هو المسافة التى تقع أمام العدسة والتي يظهر لما يقع فيها من أجسام صور حادة رغم اختلاف بعد هذه الأجسام عن العدسة .

فإذا ضبطت المسافة على بعد ٣ م وكان أمام هذا الجسم وخلفه موضوعات على أبعاد مختلفة من العدسة ٢,٧٥م إلى ٣,٥٠م فيتحقق عمق الميدان نظريا كونه إمكان العدسة أن تقوم بالنقاط صورة حادة التفاصيل للمسافة فيما بين اقرب جسم ٢,٧٥م وأبعد جسم ٣,٥٠م عند ضبط البؤرة على المسافة المتوسطة فيما بينهم ويكون عمق الميدان هو الفرق فيما بينهم ابعد وأقرب مسافة عمق الميدان

= (ابعد مسافة تظهر فيها الأجسام حادة) - (أقرب مسافة تظهر فيها الأجسام حادة)
= ٣,٥٠ م - ٢,٧٥ م = ٠,٧٥ م

وتعتبر الصورة حادة إذا كانت كل نقطة ضوئية من الجسم تماثلها نقطة فى الصورة السلبية وهناك قاعدة هامة تحدد حدة الصورة وهى نظرية دوائر الاختلاط فنقول انه ليس للجسم الواقع أمام العدسة سوى صورة واحدة حادة تقع على مسافة محددة أما النقطة الضوئية الصادرة من الأجسام الأخرى والتي أمام وخلف هذا الجسم فإن صورها تسجل على سطح الفيلم أو اللوح الحساس أو الزجاج المصنفر على هيئة دوائر مختلطة ، فيتوقف وصفنا للصورة بأنها حادة أو غير حادة على قطر دوائر الاختلاط الضوئية فإذا كانت كبيرة أو صغيرة عن قطر الدائرة الضوئية الأصلية المتمثلة على الجسم كانت غير حادة التفاصيل.

ولتحديد مدى قطر دوائر الاختلاط فإنه يمكن أن نعتبر الصورة حادة عندما لا يزيد قطر دائرة الاختلاط فيها عن ١,٠٠١وهى تساوى قطر القرص الضوئى مقسوما على البعد البؤرى للعدسة

ولقد اختلفت المراجع في مقدار قطر دائرة الاختلاط فيرى البعض إنها لا تتجاوز ٢٠٠٠١١ من البعد البؤرى وآخرين أنها ٥٠٠١١ من البعد البؤرى ^(١).

وفى عدسة آلة التصوير تم تزويدها بوسيلة لمعرفة عمق الميدان عن طريق العلاقة فيما بين عمق الميدان وفتحة العدسة وعند قراءة عمق الميدان من عدسة آلة التصوير يتضح أن عمق الميدان يتم من مسافة معينة إلى أخرى أبعد وفيها تلتقط الصورة حادة ذلك عند رقم بؤرى محدد.

إذن هناك عدة عوامل مؤثرة على عمق الميدان وهى قطر دوائر الاختلاط والرقم البؤرى والبعد البؤرى وبعد الجسم عن العدسة وهى التى تحدد مدى حدة الموضوعات فى الصورة الفوتوغرافية وبإلمام الفوتوغرافى الفنان بهذه العوامل يستطيع أن ينتج صور فنية فوتوغرافية معبره عن أفكاره.

٥-٦- تسجيل الحركة فى الصورة الفوتوغرافية

التصوير الفوتوغرافى هو إمكانية تثبيت الزمان و المكان، بمعنى آخر تثبتت الوقت والحركة، ولتسجيل حركة الموضوع ثابتة يجب أن تكون سرعة الغالق بالكاميرا أكبر من سرعة الموضوع المصور، ولما كان للفوتوغرافيا هذه الخاصية أمكن إنتاج صور فوتوغرافية يظهر فيها الحركة عن طريق استخدام سرعات غالق أقل من المطلوب لتثبيت الحركة أو استخدام وقت تعريض أكثر من المطلوب .

برع الفوتوغرافيون فى استخدام هذه الإمكانيات لإنتاج صورة فوتوغرافية فنية وقد تم الاستفادة من الإمكانيات الحديثة فأمكن استخدام (Flashgun) المعد بجهاز الإحساس (Sensors) والمسماه (Computer Flashgun) والذى يقوم بحساب كم الضوء الساقط على الموضوع عن طريق تغيير زمن الومضة المنتجة بواسطة الفلاش، فمثلاً فى المسافة القريبة فيما بين الفلاش والجسم فيكون زمن الومضة قليل جداً ليصل إلى ١٠٠١١ من الثانية وهذا يسمح بتجميد سرعة حركة الموضوع العالية جداً ^(٢).

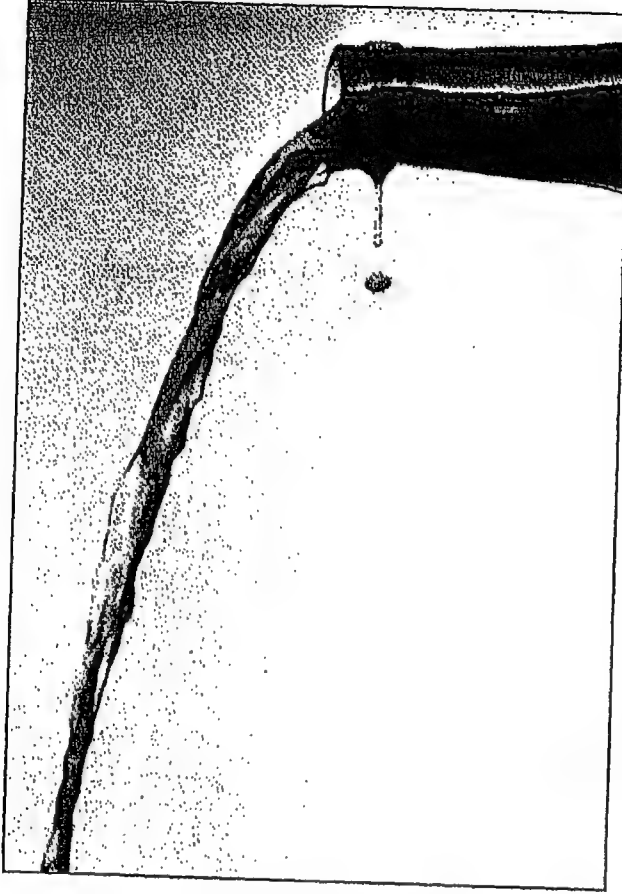
وفى الشكل رقم (٥-٥٤) يظهر فيها الزجاجاة وهى موضوعة أمام عاكس أبيض والكاميرا وجهاز الفلاش على بعد ٩٠ سم ثم قام المصور بعمل عدد كبير من اللقطات للحصول على أفضل تكوين للماء وهو يسقط من الزجاجاة ^(٣) فاستخدم فى هذه اللقطة كاميرا Hassebled بعدسة ٨٠ مم على فيلم (Ektachrome) بحساسية ١٠٠ وسرعة ٦٠١١ مع فتحة عدسة ١/١٦ F.

^(١) عبد الفتاح رياض ، آلة التصوير ، مكتبة الإنجلو للصربية ، الطبعة الخامسة ١٩٩٣

^(٢) Gary Kolb, (Photographic in the studies), Brown & Benchmark pub. ١٩٩٣

^(٣) John Hedgecoe, (The Photographer's Handbook), Alfred A. Knopf, New York, Third edition,

١٩٩٦, pp. ١٦٢-١٦٣



شكل رقم (٥٤-٥)

يتضح فيه كيفية استخدام إضاءة الفلاش داخل الاستوديو لتثبيت الحركة

ومن الفروق الواضحة فيما بين أجهزة الفلاش وأشكال الإضاءة الأخرى هي الزمن الذي يمكن أن تلتقط فيه ومضة الفلاش ،والخبرة الجيدة للتعامل مع إضاءة الاستوديو والإضاءة الطبيعية تمكننا من التحكم فى شكل مقدار الإضاءة للفلاش.

وهناك نقاط حيوية يجب الاهتمام بها عند استخدام الفلاش وهى التزامن وتقدير التعريض وطبيعة الإضاءة المنتجة و اللون ،كما يجب أن يكون الغالق مفتوح عن آخره (بمقدار ما ضبط عليه مسبقا) فى اللحظة التى يتم فيها التعريض أى فى لحظة (انبعاث) الومضة من جهاز الفلاش وتكون فيها قوة الفلاش أقصى ما يمكن ، ومعظم الكاميرات ٣٥مم العاكسة ذات العدسة الواحدة تستخدم ومضة فلاش بمقدار ٦٠١١ إلى ١٢٥١١ من الثانية أو أقل.

والتحكم فى كمية التعريض يعتمد على المسافة فيما بين الجسم والفلاش كما يعتمد على قيم أخرى للجسم نفسه وما يعكسه من إضاءة ويمكن تقييم قيم التعريض عن طريق جهاز قياس التعريض سواء كان منعكس أو الساقط أو عن طريق جهاز قياس التعريض المعد بداخل الكاميرا.

ويجب أن نعلم أن طبيعة الإضاءة الصادرة من الفلاش تشبه جهاز (spot) الضوء المباشر وتختلف طبيعته وأشكاله باختلاف الجزء المكمل لوحدة الفلاش فيمكن أن يتم عكس الضوء من الفلاش عن طريق إسقاط ضوء الفلاش على عاكس يعكسه على الموضوع فنحصل بذلك على إضاءة ناعمة ذات طبيعة تختلف عن طبيعة إضاءة الفلاش المباشر ،أما عن لون الضوء فالضوء الصادر من أجهزة الفلاش تشبه ضوء الشمس فى توازن اللون.

٥-٦-١- إظهار الثبات فى الصورة

يمكن أن نستخدم جهاز الفلاش لتثبيت الحركة أو لالتقاطها لما لجهاز الفلاش من خواص تساعد على ذلك ،ويفضل فى هذا النوع من الصور الفوتوغرافية أن تستخدم إضاءة الفلاش عن ضوء الشمس لأن ضوء الشمس يتسبب فى جعل الوجه ويد الشخص وهى تتحرك بإضاءة زائدة عن الحاجة و غير واضحة (Blur) بينما يسجل الفلاش الصورة أكثر حدة^(١)

توفر العدسة متغيرة البعد البؤرى (zoom) أو الزووم العديد من المتغيرات التكنولوجية والبصرية كاستخدام أكثر من بعد بؤرى لعدسة واحدة ،فيمكن أن تستخدم عدسة زووم ٣٥مم : ٢٠٠مم فتعطى عدسة طويلة البعد البؤرى ٢٠٠مم بالتدرج حتى

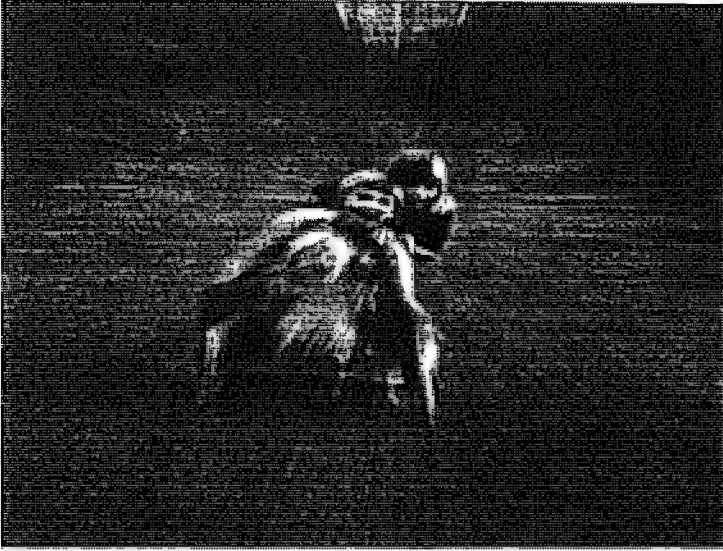
(١) John Hedgecoc, Op. Cit, pp.١٦٢-١٦٣.

عدسة متوسطة البعد البؤرى ٥٠ مم إلى عدسة قصيرة البعد البؤرى ٣٥ مم وعلى ذلك وبعدها واحدة يمكن أن نغير من هذه الأبعاد تبعاً للموضوع المراد تصويره والحجم المرغوب فى تصويره فنقوم بتكبير حجم الموضوع أو تقليله حتى يتم عمل الكادر المطلوب ويستفاد من هذه الخواص فى العديد من أشكال التصوير الفوتوغرافى مثل التصوير الصحفى والرياضى والحيوانات وغيرها لما لها من موضوعات يتطلب فيها عدم الاقتراب من الموضوع وسرعة تغيير مكان وبعد الموضوع عن مكان المصور .

ومن الصور الفوتوغرافية الفنية التى يمكن أن تنتج عن طريق العدسة الزووم ليعطى أشكال جمالية وأفكار إبداعية جيدة هى عمل حركة زووم وهى الحركة التى ينقل فيها المصور من بعد بؤرى إلى آخر أقل أو أكبر فى أثناء الغالق وهو مفتوح أى فى أثناء التعريض وسواء كانت الكاميرا ثابتة أو يحركها المصور لأعلى أو لأسفل أو تجاه اليمين أو اليسار (Pan) وهو ما يعطى تنوع كبير من الصور الفوتوغرافية بتأثير جيد .

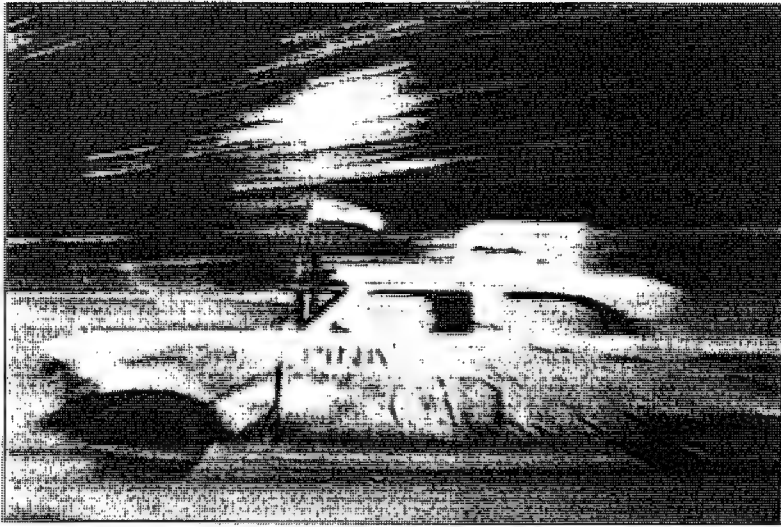
وهناك بعض التقنيات الممكن عملها لإبداع صورة فوتوغرافية فنية بواسطة الزووم وهى (steady zoom) وهى تقنية يتم فيها استخدام سرعة فيلم بطيئة وضوء قليل أو ظروف إضاءة منخفضة فيمكن أن نلتقط الكادر على سرعة ٤١١ من الثانية مع وضع الكاميرا على حامل ومن هنا كانت تسميته بالزووم الثابت (Steady Zoom) ونقوم بعمل التباير على أقرب زووم ممكن والذي يكون فيه عمق الميدان أقل ما يمكن ، وعند عملية الانتقال نقوم بعمل (zoom out) لنهاية الزووم على أن نحافظ على وجود الموضوع الرئيسى فى منتصف الكادر فيكون بذلك الموضوع الرئيسى فى منتصف الكادر فيكون حاد التفاصيل وباقي الموضوعات حوله خارج البؤرة وكل الخطوط فى الكادر ستظهر خارجه وكأنها مشعة من هذه المنطقة ، كما يمكن أن يتم اختيار موضوع يحتوى على مصدر ضوئى والذي سيؤدى لصورة درامية فنية ففى شكل (٥-٥٥) تظهر الأطفال الثلاثة وكأنهم متقدمين تجاه الكاميرا مما زاد الإحساس بالحركة ولقد استخدم فيها كاميرا (Pentax) وعدسة زووم ٨٥ : ٢١٠ مم ، سرعة غالق ٢١١ من الثانية وفتحة عدسة $f/16$.

كما يمكن عمل حركة زووم مع تحريك أفقى (Pan) وهذه الحركة المركبة تحدث أثناء عملية التقاط الكادر (للتعريض) وتصبح الصورة الفوتوغرافية أجمل إذا كان الموضوع المصور عبارة عن سيارة تتجه إلى اليسار مثلا فتظهر الأشعة خارجة



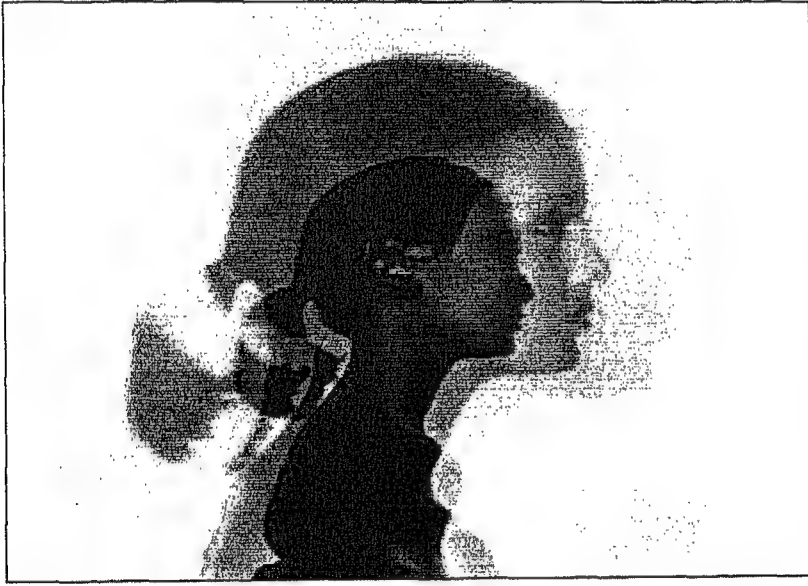
شكل رقم (٥-٥٥)

اثر حركة الزووم للعدسة فى أثناء عملية التصوير



شكل رقم (٥-٥٦)

اثر الحركة الأفقية للكاميرا أثناء التصوير لجسم متحرك



شكل رقم (٥٧-٥)
أنثر حركة (Stepped Zoom) أثناء التصوير

إلى يمين الصورة كما تظهر الخلفية نفسها فى نفس الاتجاه بتأثير الحركة المستعرضة (الأفقية) وهو يتطلب اختيار إضاءة جيدة وسرعة غالق ١/١٥ أو ١/٣٠ من الثانية وهى السرعة التى يمكن فى أثناءها تسجيل حركة والكاميرا محمولة على يد المصور كما يظهر فى الشكل رقم (٥-٥٦) ولقد استخدم فيها كاميرا (Pentax) بعدسة زووم ٨٥ : ٢١٠ مم وسرعة غالق ١/٢ ثانية وفتحة عدسة $F/16$ وهذه التقنية تسمى (Zoom and Pan) .

ويمكن عمل عدد من التعريضات على نفس المساحة الفيلمية باستخدام عدسة زووم بعمل حركة زووم وتغيير الحجم والتقاط صورة بعد ضبط على البعد البؤرى المطلوب وهذه التقنية تسمى (Stepped Zoom) فتتكون صورة مركبة لنفس الموضوع كما فى شكل رقم (٥-٥٧) ولقد استخدم فيها كاميرا (Pentax) وعدسة ٨٥ : ٢١٠ مم وسرعة غالق ١/٢ ثانية وفتحة عدسة $f/16$.

بنفس الطريقة السابقة وبتقنية تسمى Projected Zoom يمكن عمل صورة فوتوغرافية، فيمكن أن نقوم بعرض صورة فوتوغرافية شفافة وباستخدام عدسة زووم فتعطى تأثيرا يشبه (Stepped Zoom) أو عن طريق تصوير بروفيل لشخص وتكون الإضاءة من الخلف فيظهر الموضوع سلوبيت ثم نقوم بعمل ثلاث تعريضات على نفس شريحة الفيلم فتكون الصورة الناتجة كما فى شكل رقم (٥-٥٨)^(١) .

وهناك تقنية أخرى يتم فيها عمل زووم مع حركة رأسية وتسمى (Zoom and Tilt) كما فى شكل رقم (٥-٥٩) .

٥-٦-٢- سرعة الغالق والحركة:

إن تحديد حركة الموضوع تتوقف على اتجاهه وسرعته والمسافة والحركة من الكاميرا نفسها، وكلما كان الغالق بسرعة قليلة كلما انتج صورة فوتوغرافية لموضوع غير حاد التفاصيل (Blur) ولكن إذا كان الغالق بسرعة عالية لدرجة تجميد الحركة فتعطى صورة حادة التفاصيل للموضوع المصور كما يظهر فى شكل رقم (٥-٦٠) استخدم فيها كاميرا (Nikon) وعدسة ٥٠ مم، وفيه أربع صور فوتوغرافية بأربع سرعات مختلفة ونلاحظ تغيير الفتحات مع السرعات لتعطى التعريض الصحيح وعلى ذلك فعند الرغبة فى تصوير موضوع متحرك يجب أن يتم عمل سرعة غالق مناسبة لتجميد حركته.

(١) John Hedgecoe, Op. Cit, pp124-125.

٥-٦-٣- تحليل الحركة:

عادة ما تمحو سرعة الغالق مشكلة اهتزاز الكاميرا ، والسرعة فيما بين ١/٥٠٠ إلى ١/٢٠٠٠ من ثانية تسمح بتثبيت حركة الموضوع الخارجة عن الإدراك البصرى لعين الإنسان ففي الشكل رقم (٥-٦١) يظهر النورس البحرى وهو مجمد الحركة ومعلق فى الهواء ، وفى الشكل رقم (٥-٦٢) يظهر الماء وهو يسقط وكأنه متجمدا بهذا الشكل وللحصول على صور فوتوغرافية بهذا الشكل يفضل استخدام أفلام ذات حساسية عالية وفتحة غالق واسعة خاصة إذا كانت الإضاءة غير متألقة ، وعادة ما تكون النتائج ذات عمق ميدانى قليل .

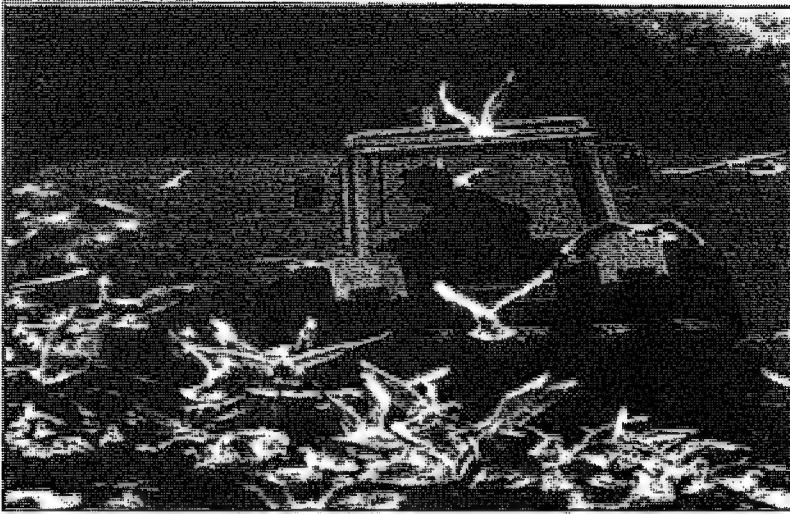
فى بعض الصور الفوتوغرافية يمكن أن نحصل على خلفية متحركة والموضوع ثابت عن طريق التحرك بنفس سرعة الموضوع الرئيسى فى الشكل (٥-٦٣) النقط المصور الصورة وهو على سيارة تسير أمام السيارة المصورة والسيارتان تسيران على نفس السرعة والكاميرا مثبتة على حامل فى السيارة ويفضل عمل عدد كبير من التجارب واختيار أفضلها ، وقد تم النقاط عدد من هذه الصور بسرعات ١٥١١ ، ٣٠١١ ، ٦٠١١ من الثانية ونلاحظ عدم وضوح الموضوعات (الشجر) على جانبي الصورة كما بالشكل السابق رقم (٥-٦٣) .

وفى الصور الفوتوغرافية الملتقطة والكاميرا محمولة على اليد يتم استخدام سرعة غالق تتراوح فيما بين ٣٠١١ إلى ٢٥٠١١ من الثانية تقريبا وتكون الصور الناتجة للموضوعات المتحركة مشابهة لاستجابة العين للمشهد وعادة ما تكون خاليات من تفاصيل غير واضحة (Blur) ومجمدة تبعا للسرعة والمسافة واتجاه الحركة ففي الشكل (٥-٦٤) والملتقطة بسرعة غالق ١٢٥١١ وفتحة $f/4$ تظهر كيف أن قطرات المطر القريبة ممدودة وغير واضحة (Blur) بينما الأخرى فى الخلف أقل طولاً وأكثر حدة كما أن حركة الدراجة البطيئة مكنت من تتبع حركتها فظهرت الخلفية غير واضحة التفاصيل بسبب قيام المصور بعمل حركة مستعرضة (Panning) فى أثناء التعريض .

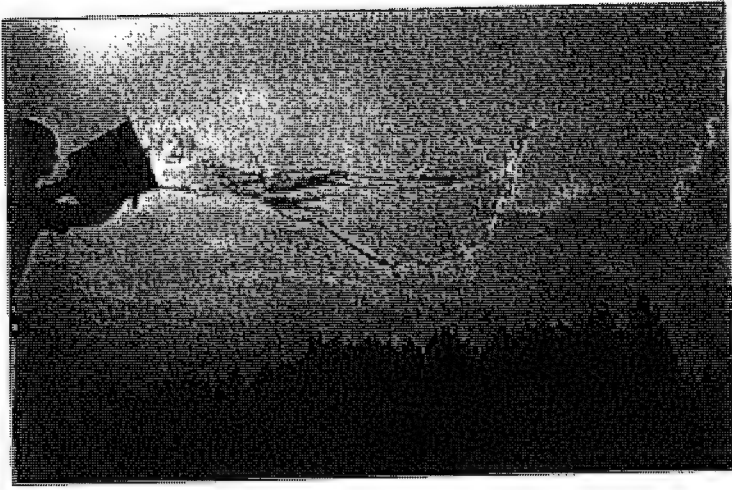
بل وترى فى الشكل رقم (٥-٦٥) كيف يمكن الاستفادة من هذه التقنية فى عمل



شكل رقم (٥-٥٨)
 أثر حركة (Projected Zoom) أثناء التصوير



شكل رقم (٥-٦١)
تجميد الحركة كأحد تقنيات التصوير



شكل رقم (٥-٦٢)

تجميد الحركة أحد تقنيات التصوير لإنتاج صورة فوتوغرافية تشكيلية



شكل رقم (٥-٦٣)

يوضح تصوير موضوع متحرك مع تحرك المصور بنفس السرعة و أثره على خلفية الصورة



شكل رقم (٥-٦٤)

يوضح قطرات المطر القريبة ممدودة وغير واضحة (Blur) بينما الأخرى في الخلف أقل طولاً وأكثر حادة كما أن تتبع حركة الدراجة البطيئة أظهرت الخلفية غير واضحة التفاصيل بسبب قيام المصور بعمل حركة أفقية في أثناء التعريض



شكل رقم (٥-٦٥)

يوضح أن استخدام سرعة غالق بطيئة يمكن من عمل صورة تعبيرية

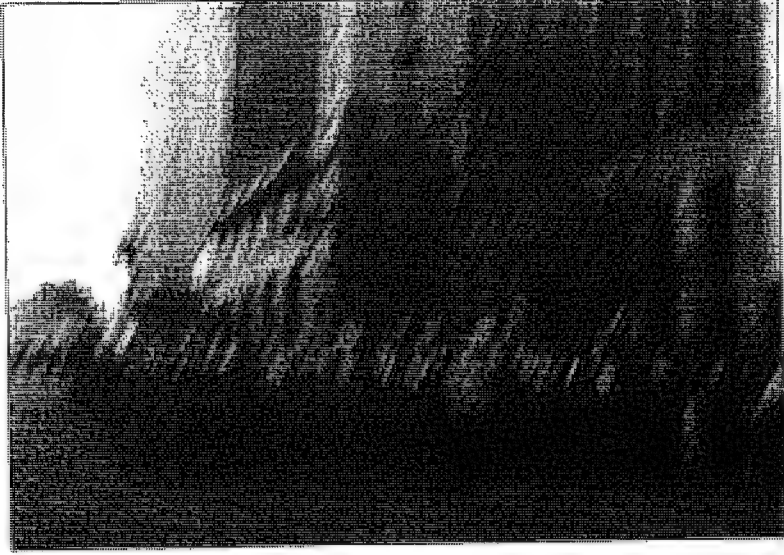
يمكن أن تحصل على صور تجريدية متغيرة ومتعددة عن طريق حركة الكاميرا نفسها في اتجاهات مختلفة يعكس اتجاه الموضوع الرئيسى ويعيب هذه التقنية إنها ذات نتائج غير متوقعة إلى حد ما، إلا أن الأجزاء ذات الإضاءة العالية أو القريبة للعدسة سيحدث لها تمدد وستغطي على الموضوعات الأعمق وفى الشكل (٥-٦٦) يظهر فيه الموكب وهو سائرا، تم اخذ هذا الصورة بتعريض مقداره واحد ثانية وقد حرك المصور الكاميرا التى على يده لأعلى بزاوية ٤٥° أثناء التعريض.

يمكن الحصول على صورة فوتوغرافية لموضوع ويظهر متعدد الصور ومتحرك عن طريق استخدام مصدر إضاءة بنبضات المسمى مصباح الاستروبوسكوبيك (Stroboscopic Lamp) كما بالشكل رقم (٥-٦٧) وهو عبارة عن وحدة إضاءة يمكن أن تنتج عدد ١ إلى ٢٠ ومضة فلاش فى الثانية ويمكن أن تحتاج لعدة وحدات تصل إحداها بالأخرى عن طريق كابل لعمل التزامن ولعمل الإضاءة الكافية لتصوير الموضوعات المتحركة .

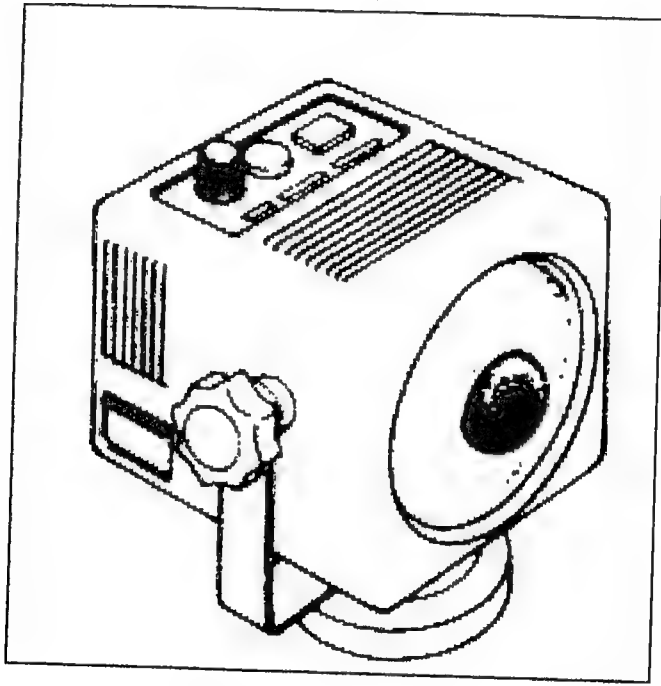
ويمكن ضبط هذه الوحدة ضوء الستروبوسكوبيك ليتزامن مع سرعة الموضوع واتجاهه وفى الشكل رقم (٥-٦٨) تم استخدام صف من ثمان وحدات ستروبوسكوبية فى ستديو مظلم وبعمل تزامن لتقوم الومضات بالانطلاق فى نفس الوقت وبنفس سرعة الومضة وهى ١/١٥ من الثانية وتم صفهم على يسار الموضوع وعمل حائل فيما بين إضاءاتهم والخلفية السوداء فكان التعريض بفتحة $f/16$ ، هذه القراءة لجهاز قياس تعريض الفلاش باستخدام وحدة واحدة فى عملية القياس وتستخدم هذه الطريقة لعمل الصورة الفوتوغرافية إذا كانت حركة الموضوع بموضع مختلف لكل فلاش .

أما فى الشكل رقم (٥-٦٩) تم استخدام مصدرى إضاءة كلا منهما على أحد جانبي الموضوع بومضة مقدارها ثانية واحدة.

أما تقنية الفيزيوجرام (Physiogram) هى نماذج مسجلة فوتوغرافيا عن طريق مصدر إضاءة متحركة عادة ما يكون ملحق بالبندول ويظهر ذلك فى شكل رقم (٥-٧٠) وهو عبارة عن مرآة على الأرض وحائل لمنع ضوء آخر من الانعكاس على المرآة ومصباح للضوء موجهة إلى المرآة على أن نضع حائل بلون اسود على سقف المرآة ويتم عمل تحريك لوحدة الضوء عن طريق جذب أحد أطراف الخيط المكون



شكل رقم (٥-٦٦)
يوضح اثر تحريك الكاميرا لأعلى أثناء التصوير



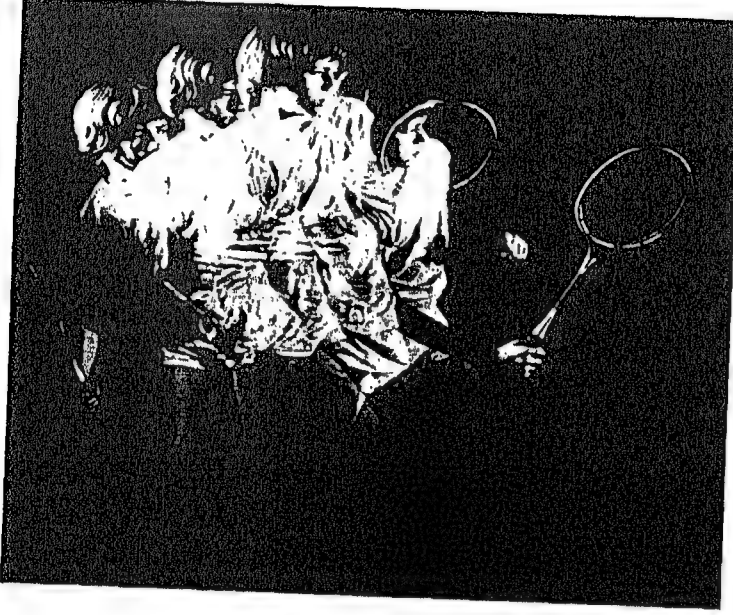
شكل رقم (٥-٦٧)

يوضح شكل المصدر الاستروبسكوبيك (Stroboscopic Lamp)



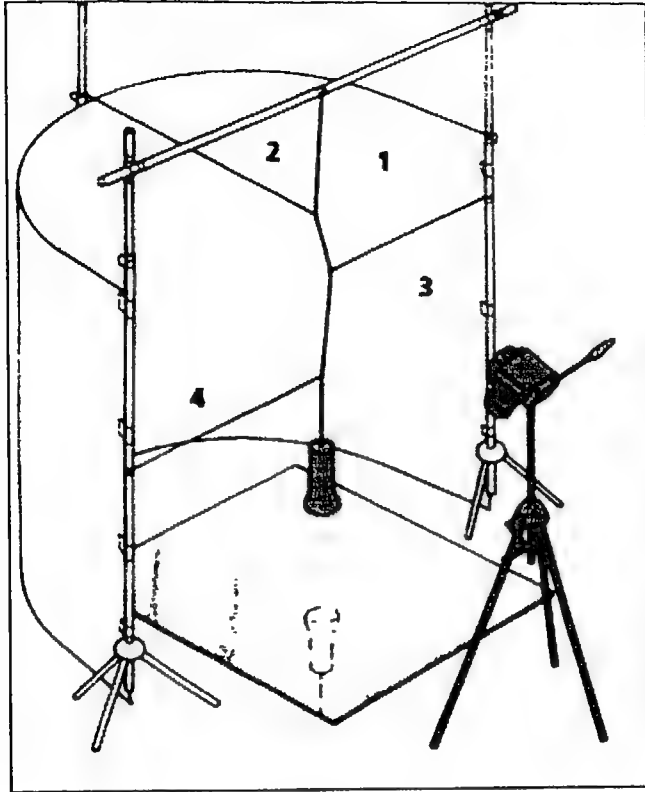
شكل رقم (٦٨-٥)

يوضح تطبيق على طريقة التصوير باستخدام المصدر الاستروبيسكوبيك



شكل رقم (٥-٦٩)

يوضح تطبيق على طريقة التصوير باستخدام المصدر الاستروبسكوبيك

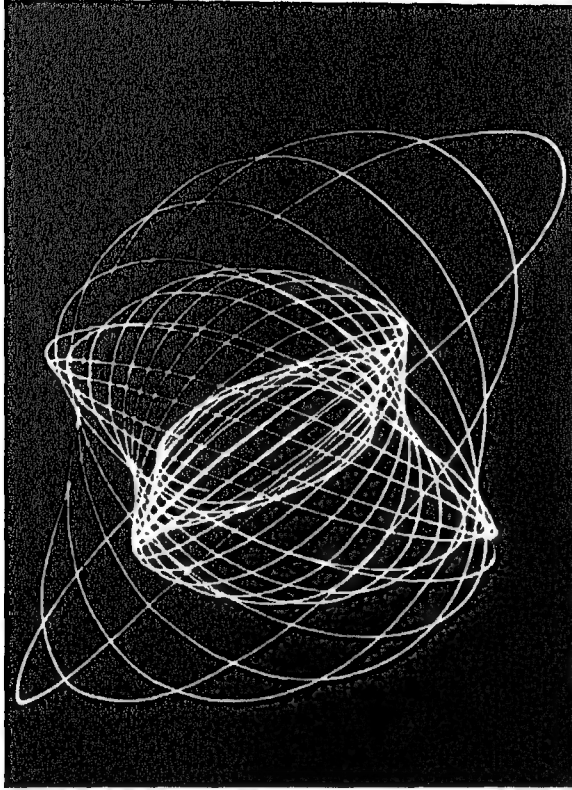


شكل رقم (٧٠-٥)

يوضح تجهيز الأدوات للتصوير بتقنية الفيزيوجرام

للوحدة ككل ويتم عمل تعريضات مختلفة لضمان الحصول على عدد من الأشكال المختلفة كما يظهر في شكل رقم (٥-٧١)^(١).

(١) John Hedgcoe, Op. Cit, ,pp.١٧٢-١٧٣.



شكل رقم (٥-٧١)

صوره فوتوغرافية باستخدام تقنية الفزيوجرام

الفصل السادس

تأثير الفوتوغرافيا على تطور
الفن

٦- تأثير الفوتوغرافيا على تطور الفن:

حيرت الفوتوغرافيا الباحثين النظريين في مدى تفاعلها مع عناصر الفن وانتشرت بسرعة كبيرة في كل من أمريكا وأوروبا كما نالت إعجاب بعض العلماء المتخصصين والفنانين، إلا أن معظم الفوتوغرافيين الأوائل ليسوا فنانين متميزين بل ممارسون لأعمال أخرى، أما المخترعين فكانوا عبارة عن هواة متعددي المواهب، ساعد كل ذلك على عدم وجود ترابط بين التقاليد والرغبات العامة في طريقة التعبير بواسطة الصورة الفوتوغرافية، ولكن ومع تطورات فوتوغرافيا القرن العشرين استطاع المنظرين إيجاد هذا الترابط للوصول لصور فوتوغرافية معبرة عن الفوتوغرافي وأفكاره والتي نشأت من خلال الإنجازات السابقة سواء كانت تكنولوجية أو فنية.

تدرب بعض الفوتوغرافيين الأوائل كفنانين ولكن لم يكن لأحدهم أسلوبه المميز، إلا أن العديد منهم ظهرت مواهبه مع الكاميرا والتي قد أخفقت مع الفرشاة. (١)

وقد علق بول ديلاروش (Paul Delaroche)* بعد ظهور الفوتوغرافيا قائلاً: "من اليوم ... فالتصوير الزيتي قد مات" مما يظهر مدى التأثير الذي يمكن أن تحدثه الفوتوغرافيا على تطور الفن شكل عام وعلى التصوير الزيتي بشكل خاص.

بعد أن ظهرت الفوتوغرافيا رأى البعض أنها تهدد مباشر للفن الزيتي، فلقد أثرت فعلياً على طبقة صانعي البورتريهات الزيتية التي تلاشت بمرور الوقت إلى حد كبير، ولقد اعتقد ديلاكروا (Delacroix-Eugen)[#] أن الفوتوغرافيا هي شرح واقعي للأفكار الحقيقة عن الطبيعة، وهاجم اميل زولا (Emile Zola)* الفنانين لأن أعمالهم كانت تشبه الأعمال الفوتوغرافية لدرجة كبيرة. (٢)

ونذكر من المخترعين الفوتوغرافيين كل من فوكس تالبوت (Fox Talbot) و بايرد (Bayard) الذين كانا معنيين بجمال الوسيط وإمكاناته، وكانت موضوعاتهم المسجلة ما هي إلا موضوعات هزيلة متواضعة إلا أنها كانت بداية لإعلان الفوتوغرافيا عن أهليتها وقابليتها لإظهار وجهة النظر الشخصية.

(١) <http://www.primenet.com/~sds/history.html>

* Paul Delaroche: بول ديلاروش من أهم الفنانين الأكاديميين في منتصف القرن التاسع عشر بفرنسا، له العديد من اللوحات التاريخية الناجحة.

[#] ديلاكروا: من أعظم الفنانين الرومانتيكيين الفرنسيين

* اميل زولا: قصصى وكاتب و سياسى فرنسى في أواخر القرن التاسع عشر.

(٢) Bernard Denvir, Encyclopedia of Impressionism, Thames and Hudson, New York, ١٩٩٠, p. ١٦٣-١٦٤.

٦-١- ظهور الفوتوغرافيا وتأثيرها فى تاريخ الفن:

اهتم مؤرخي الفن بعد الحرب العالمية الثانية بالفوتوغرافيا فكانوا على علم بأصول هذا الفن ،وكانت كتابات المؤرخين الأوائل عن التكنولوجيا الفوتوغرافية وليس المنظور الفنى أو الجمالى لها.

أما الكتب التى يمكن أن يُستدل منها على أشكال الفن الفوتوغرافى فهى عبارة عن كتالوجات المعارض لأعمال مجموعة ومعرضة فى المعاهد والمتاحف ،فتاريخ الفوتوغرافيا الذى كتبه بيومونت نيوهال (Beaumont Newhalls) قد أعده من الكتالوج الذى صاحب المعرض الفوتوغرافى فى عام ١٩٣٧ تحت اسم (فوتوغرافيا ١٨٣٩-١٩٣٧) والموجود بمتحف الفن الحديث بنيويورك (MOMA) ،فكانت مقدمته عن تاريخ الفن وأهتم فيه بتجميع الصور الفوتوغرافية من المعارض وتضمن تطور تاريخ الفن كقواعد أكاديمية وبصفة خاصة التقدم المؤثر على النقد الفنى خلال النصف الأول للقرن العشرين فى الفن الحديث ،فذكر التأكيد على الفن كنزعة تجريبية خاصة والتى شكلت فكر الحدائة (Modernist) وكيف أخذت الفوتوغرافيا مكانتها فى صالونات العرض وأصبحت ذات اهتمام فكرى وصحفى عام وبذلك اتجهت الكتابات عن تاريخ الفوتوغرافيا فيما بعد الحرب العالمية الثانية إلى توصيف الفوتوغرافيا كصورة فنية.

أصبح للفوتوغرافيا من خلال الفوتوغرافيين الفنانين أسلوب وخط تأكيدى مع الفنون التشكيلية الأخرى ،فتم نشر إحدى الببليوجرافيات عن الفوتوغرافيا المسماة (Photo-Poche) تتضمن تعليقات عن الفوتوغرافيين وصور فوتوغرافية والتى استخلصها من مقابلات لهؤلاء الفوتوغرافيين واستخلص لرؤياهم وفلسفتهم وأساليبهم التكنولوجية ،فتوضح فضل كل صورة فوتوغرافية على حده فى شكل عرض لأفكار وتجارب فوتوغرافية آخذة بفكرة أن الصورة هى خبره شخصية تعتمد على الفوتوغرافى نفسه ليس على أداة ووسيلة الالتقاط وتنتقل الصورة الفوتوغرافية من الموضوعية للذاتية وعلى ذلك فهى رفض واضح وبين فى تبسيط مفهوم الفوتوغرافيا على أنه وكفكرة عامة "تسجيل أمين ومباشر للموضوعات التى أمام الكاميرا ... فقط" ولكنها عبارة عن "اختيار معلوم من خلال الفوتوغرافى" فهى معبرة عن أفكاره.

كان لمثل هذه المنشورات والكتب الفضل فى دعم الفوتوغرافيين كفنانين لهم وجهة نظرهم الخاصة التى يمكن عن طريق وسيلة آلية مثل الفوتوغرافيا أن تكون هى أداة التعبير الخاصة بهم.

٦-٢- تأثير التكنولوجيا الجديدة:

نشأت الفوتوغرافيا كجزء من تسلسل عنقودي للاختراعات والابتكارات التكنولوجية في منتصف القرن التاسع عشر، من اختراعات فى الصناعات التكنولوجية والاكتشافات البصرية والفيزيائية والكيميائية، ولقد تم الاهتمام بها كاختراع تكنولوجى عظيم بل أصبحت على الفور موضوع مناقشات واهتمامات الدوائر الاجتماعية والسياسية والفنية وغيرها وخاصة قيمتها الاجتماعية حتى أن ما أثر حول هذه التقنية أبعد النظر عن حقيقة أن التكنولوجيا هى عبارة عن أبحاث وتطورات قامت بها المجتمعات الإنسانية السابقة إلى إنها قيمة اجتماعية ذات قوة إعلامية، فالميكنة الحديثة هي تقدم طبيعي وعامل من عوامل تغير المجتمع وسبب من أسباب تتابع الحضارات وليست فقط رغبة في التغير ولكنها شكل من أشكاله.

أنفقت بعض الثقافات الكثير لتطوير آلاتها الحديثة لترضى احتياجاتها الاجتماعية وتعد الفوتوغرافيا هي إحدى هذه الأمثلة، فبشرت العديد من النظريات بالفوتوغرافيا منذ أواخر القرن الثامن عشر، بل أن مطالبة الطبقة المتوسطة للصورة الشخصية في الأعمال الزينية إثر الثورة الفرنسية قادت إلى هذا التطور التكنولوجي، وقد أشار جوفري باتشن (Geoffrey Batchen) إلى انتشار الفوتوغرافيا اجتماعيًا قبل إعلان كل من داجير و فوكس تالبوت الرسمى عنها عام ١٨٣٩ بفترة طويلة، بل وكتب يقول: "إن هناك قائمة من ٢٤ اسمًا لأشخاص لديهم شعور أو رغبة فى الحصول على صور تكونت من خلال الضوء التلقائي المرئي".

بدأت المناقشات عن الفوتوغرافيا تأخذ مجراها منذ منتصف القرن التاسع عشر عن طبيعتها كتكنولوجيا جديدة ومدى ما يمكن أن يكون لهذه التكنولوجيا كسابقاتها من قرب أو بُعد عن الفن.

فرغم الاحتفاء الهائل بها وبقدرتها المزعومة آنذاك على إنتاج صورة دقيقة لما يكون أمام العدسة من موضوعات إلا أنها كانت تُرى على أنها منتج ميكانيكي وهى بعيدة عن أن تكون معبرة عن الاختيار المميز لعين أو يد الإنسان فالفوتوغرافيا بكل ما فيها ولها تقع خارج مملكة الفن، فيرى نقاد وجمهور الفن أن القدرة التجريدية التفصيلية والنقل الدقيق الذي طغى على هذه التكنولوجيا الجديدة جعلها تحل محل القدرة الإبداعية لتكوين الصورة من خلال رؤية وجهة نظر الفنان.

هاجم الفنان الشاعر شارلز بولير (Charles Baudelaire) الفرنسي الأصل من خلطوا بين الفن والفوتوغرافيا في صالون الفن فى عام (١٨٥٩) والذين رأوا فى الوسيلة الجديدة القدرة على الوصف الدقيق للطبيعة، كما عرف فوكس تالبوت (Fox)

(Talbot) الفوتوغرافيا بأنها (قلم الطبيعة) (The pencil of Nature) وهي تُعد مطالبة منه لتكون الفوتوغرافيا فناً فالصور الفوتوغرافية هي رسم جميل (Photogenic Drawing) -على حد تعبيره- كما طالب بأن تكون فناً مع أنها كيمياء أما الفنان بودليير (Baudelaire) فلقد ربط اختراع الفوتوغرافيا والولع الصناعي القائم فسي ظهورها مؤكداً على أن الفوتوغرافيا إذا أمكن لها أن تحل محل أى فن قائم فلن تأخذ وقتاً طويلاً، ويؤكد على أن الفوتوغرافيا أداة ذات نظام يعتمد على الفن والعلم.

إلا أن المقولات الشائعة عن الفوتوغرافيا في ذلك الوقت كأداة أو الدقة المادية التامة (Absolute Material Accuracy) ذلك كونها عبارة عن نقل كامل وأمين للواقع والذي دعم من هذه المقولة رغبة الجميع في عمل كتالوج لتسجيل داخل وخارج البلاد في القرن التاسع عشر مما شجع العامة على الأخذ بهذا الرأي المطلق عنها.

ولكن لم يتقبل بودليير هذه المقولة وأضاف أنه يمكن الاقتراب من المحيط غير المرئي أو من التخيلات لموضوعات ذات قيمة روحية مجردة يضع فيها الإنسان شئ من روحه ليعبر عن الحزن أو السعادة، فهو لا يقبل الحقيقة المطلقة بتكنولوجيا الوسيط الجديد بل أكد على قدرتها على الاقتراب بل والتأكيد على حقائق موجودة وغير ملحوظة بالعين المجردة مما يمكن أن تعد إضافة فنية معبرة عن أفكار وتخييلات مجردة للإنسان الفوتوغرافي الفنان والتي هي جزء من روحه^(١).

اهتم هواة المصورين الفوتوغرافيين بالصور الفوتوغرافية التي تلتقط بدون أى فكر مسبق أو تصور عن الموضوع بل هو فقط نقل مرئى لأى موضوع قد يقع تحت عين الفوتوغرافي، فالفوتوغرافيا هي الصورة الدقيقة الواضحة عن الواقع ليست القدرة التشكيلية النابعة من فكر وإدراك الفوتوغرافي ولا يمكن أن نطلق عليها فوتوغرافية فنية ومع مرور الوقت ومع الإشباع تجاه التسجيل الفوتوغرافي وحسب، اهتم الفوتوغرافيون بموضوعات أخرى تختلف عن السابق والفوتوغرافيا في ذلك تشبه ما حدث للتصوير الزيتي عندما ظهر (فيقول دافنشي: "إن التصوير الزيتي أقدر فسي وصف الطبيعة عن منافسها اللدود: الشعر". ولكن الشعراء كانوا يعتبرون أنفسهم أعلى مكانة من المصورين والنحاتين^(٢))، فزاد نمو الرموز الآخذة في تقبل الفوتوغرافيا كشكل من أشكال الفن المعبر عنه بل وأصبح منهج من مناهج الدراسة ليس فقط في مدارس علم الصحافة، بل وفي مدارس الفن.^(٣)

(١) Liz Wells, (Photography: A Critical Introduction), Pub. By Routledge, first edition, ١٩٩٧. p. ٢١

(٢) د. أحمد حدي محمود (ما وراء الفن)، طبعة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣

(٣) http://www.britannica.com/cache/_5_article.html

زاد عدد الجمعيات الفوتوغرافية التي جمعت كل من محترفي وهاوي الوسيط الفوتوغرافي مع زيادة شعبية طريقة تشغيل الكولوديون مما أعطى دفعة قوية في إعادة الاعتبار للفوتوغرافيا والتفكير فيها كوسيط فوتوغرافي، ومن أمثلة هذه الجمعيات الجمعية الفوتوغرافية (Photographic Royal Society) عام ١٨٥٣ وهي السلف للجمعية الملكية الفوتوغرافية الحالية بإنجلترا، كما أسست جمعية تحت نفس الاسم بفرنسا (Société Française de Photographie)، وفي أول اجتماع للجمعية الفوتوغرافية دعى الرئيس شارلز ايسنليك (Sir Charles Eastlake) -رئيس الأكاديمية الملكية للتصوير الزيتي في نفس الوقت- الفنان الزيتي سير وليام نيوتن (Sir William Newton) لقراءة قصاصة ورقية عن الفوتوغرافيا من وجهة نظر فنية، وصار الجدل حول الفوتوغرافيا ومدى تأثيرها بالرسم الزيتي، وهل يمكن أن تأخذ في اعتباراتها المبادئ المعترف بها في الفن عموماً وفي الرسم الزيتي على وجه الخصوص، فكان اقتراح وليام نيوتن بأن هناك طريقة واحدة لجعل الفوتوغرافيا في نتائجها قريبة الشبه بالأعمال الفنية وهي عمل الموضوعات غير واضحة التفاصيل إلى حد ما بل وأوصى بعمل رتوش متحررة غير ملتزمة بالموضوع وحوافه.^(١)

فيجب أن ترد الفوتوغرافيا إلى وظيفتها الحقيقية في أنها خادمة لكل من العلم والفن، فهي في بعض استخداماتها من طباعة واختزال (تحميض) ومن سرعة في الوصول إلى نتيجة مرئية لها والتي ليست هي بإبداع أو بداعة للأدب الفنية -لا تعد فنا بل علماً- ولكن دع الفوتوغرافيا تزخرف اليوم المسافرين وتحفظ لأعينهم المشاهد التي يمكن أن تنساها الذاكرة دعها تزين مكتبة المطالعين بالمذهب الطبيعي قم بتكبير ملابس الأشجار أو الميكروبات دعها تفعل ذلك سترى أنها من وجهة نظر أخرى فناً.^(١)

٦-٣- الفوتوغرافيا وأكاديمية التصوير الزيتي بفرنسا:

عند مشاهدة صورة دقيقة فوتوغرافية لورقة شجرة فبال تأكيد أن هذا هو منتهى المحاكاة في عصر ندر فيه هذا النوع من المحاكاة فقد كان لظهور الفوتوغرافيا أكبر الأثر على جمهور المهتمين بالفن والأشكال الفنية، والآن وعلى الرغم من مرور أكثر من مائة وسبعون عام على ظهور هذه الصورة الفوتوغرافية لورقة الشجر إلا أنها تحمل بين طياتها الكثير من المعاني تجاه الواقعية فيقول داجيير "إنها الطبيعة بذاتها" "By Nature Itself"، أي أن الفوتوغرافيا جاءت لتحاكي الطبيعة بنفس شكلها فكانت الفوتوغرافيا هي الحلم الذي رغبت فيه الكنيسة في فلورنسا في عمل صورة بصرية

(١) <http://www.reggat.com/photohistory/>

(٢) Robert Pelfrey with Mary-Pelfrey, (Art and Mass Media), Harper and Row Pub., New York, ١٩٨٥.

تحاكي الطبيعة، كما كانت صدى لرؤى روجر بيكون (Roger Bacon) فى عمل صورة تعتمد على الهندسة الحقيقية للطبيعة.

ومع كل ما أحدثته الفوتوغرافيا من إيهار إلا أنها كانت مقدمة لمشكلة لم تكن حتى فى الحسبان وهى "أين القاعدة الفنية .. وأين الشكل الفنى .. إذا كانت الآلة هى ما تنتج الصورة الواقعية؟" أين دور الفنان فى عمل الآلة الصرّف؟ .

ومنذ ظهور الفوتوغرافيا وحتى بداية القرن العشرين (١٨٣٩-١٩٠٥) تصارع الفنانون حول سؤال ما الفن فى إنتاج صورة آلية؟، وعن طريق مباشر أو غير مباشر أدى هذا الصراع إلى نوعين من الاستجابات المتضادة.

الأول: الصادر من أكاديمية الفنون (Academic of Painting) والتي استخدمت المنظور لعمل فن يحاكي الصورة الفوتوغرافية الواقعية.

الثانى: ظهور حركة الفن الطلائعى (Avant-grade Art) والتي كسرت القواعد التقليدية، بادئاً فى إيجاد لغة فنية جديدة مما ساعد على إيجاد آفاق وأشكال جديدة للواقعية مما ساعد على إبداع شكل جديد من الفن.

إن اصطلاح أكاديمية الرسم الزيتى Academic Painting يدل على شكل من أشكال التصوير الزيتي القائم تحت لواء أكاديمية الفن بفرنسا منذ أن أسسها لويس الرابع عشر (Louis XIV) فى القرن السابع عشر كجزء من محاولاته لوضع معظم أو كل المفاهيم الثقافية الفرنسية تحت تحكم المملكة والملك، ومنذ ذلك العهد استطاعت الأكاديمية السيطرة على الفن الفرنسي بثلاث طرق: أولاً تأسيس أساليب التدريب والقبول القياسية فى مدرستها الفنية الخاصة بباريس مدرسة الفنون الجميلة (École de Beaux-Arts)، ثانياً تنظيم صالونات سنوية ونصف سنوية ومعارض عامة فى باريس، ثالثاً التحكم فى اختيار عضوية أعضاء الأكاديمية نفسها^(٢).

وبعد أن أصبح الفنان جاك دافيد مديراً للأكاديمية الفنية بفرنسا استطاع أن يعطيها شكلاً أكثر ديموقراطية فافتتح صالونات للعرض مما زاد من عددها من بضع مئات قبل الثورة الفرنسية إلى بضع آلاف وعدل من أوضاع الأكاديمية والصالونات فى عصر سيطرة نابليون والدليل على ذلك أن هناك ٤١٠ فنان قد عرضوا فى صالون عام ١٨٠٨ وكان من ضمنهم خمسون من النساء، وبعد سقوط نابليون، أخذ أنجر (Ingers) مكان دافيد كرئيس للأكاديمية متبّعاً لما كان يقوم به ديفيد فى عصر

(٢) Robert Pelfrey with Mary-Pelfrey, (Art and mass media), Harper and Row Pub., New York, ١٩٨٥.

نابليون، فأنتج لوحات زيتية تعظم من القوة المركزية في ظل الظروف الاجتماعية الجديدة وهي ظهور الطبقة الوسطى البرجوازية (Bourgeoisie) وسيطرتها.

وبعد ظهور الفوتوغرافيا عام ١٨٣٩ أصبح لها مكان في الصالونات الأكاديمية، وكانت لوحات أنجر الشخصية إعلان عن كيفية ملائمة الفوتوغرافيا لأساليب الأكاديمية وأصبحت الفوتوغرافيا منافس هام ورئيسي في الصالونات.

٦-٤- الفوتوغرافيا كأحد الرموز التي تحدثت الأكاديمية الفنية

عبرت الحركة الرومانتيكية بطريقة مطلقة أو ضمنية أو نقدية عن الموضوعات الصناعية على أنها شكل من أشكال البطولة بينما دعمت الأكاديمية الفنية بفرنسا وأكدت على السيطرة السياسية للطبقة الوسطى عن طريق تحدى الرسائل الاجتماعية^(١) والأساليب الفنية لأنجر وتابعيه.

وللفوتوغرافيا كأحد أشكال الرسائل الاجتماعية تأثير فوري على مجتمع الطبقة الوسطى والأكاديمية وبعد أن حصلت على حق امتيازها اكتسبت الفوتوغرافيا وضع كبير في مجتمع باريس، فظهرت إحدى الأشكال الكرتونية (الكاريكاتورية) وهي تعرض باريس، وهي مليئة بطبوعات داجييرية في أوائل عام ١٨٤٠ كما بالشكل رقم (٦-١)، وفي عام ١٨٥٥ انضمت الفوتوغرافيا لمعارض باريس العالمية وسلمت الأكاديمية بمكانة الفوتوغرافيا في صالوناتها عام ١٨٥٩، وأعلنت الحكومة الفرنسية رسمياً أن الفوتوغرافيا لها شرعية الفن عام ١٨٦٢.

فكانت الفوتوغرافيا تمثل الرمز المطلق للحقيقة والذي نجح بسرعة هائلة في مضاهاة الأعمال الفنية الأخرى خاصة الرسم الزيتي فرأى أنجر أن الفوتوغرافيا هي تهديد لرسوماته الزيتية، وقال أن هذه الأداة الميكانيكية الجديدة المنتجة للصور ما هي إلا صور غير صحيحة أو معيبة (Faultograph)، كما قام أنجر وبعض الفنانين الأكاديميين بعمل دورات لتدريس كيفية تقليد المظهر الفوتوغرافي وتفاصيله، بل واعترفوا بأنهم كانوا يستخدمون الصورة الفوتوغرافية كإسكتشات عن الطبيعة لتساعدهم في عمل لوحاتهم الزيتية.^(٢)

اختص الفنانون الأكاديميون الزيتيون بثلاث خصائص عن الفوتوغرافيين وهي اللون - المساحة - التكوين، فاحتفظ الرسم الزيتي بطبقته الأعلى عن الفوتوغرافيا خلال القرن التاسع عشر من خلال هذه المعالجات الثلاثة.

(١) الرسائل الاجتماعية: تعد الصورة الزيتية والفوتوغرافية شكل من أشكال الرسائل والتي كانت تنقل معجمونا معبراً في ذلك العصر وحتى وقتنا الحالي.

(٢) Robert Pelfrey with Mary-Pelfrey, Op. Cit.



شكل رقم (٦-١)

يعرض لطبعة ليثوجراف تظهر مدى انتشار طريقه الطبع الداجيرية في عام ١٨٤٠

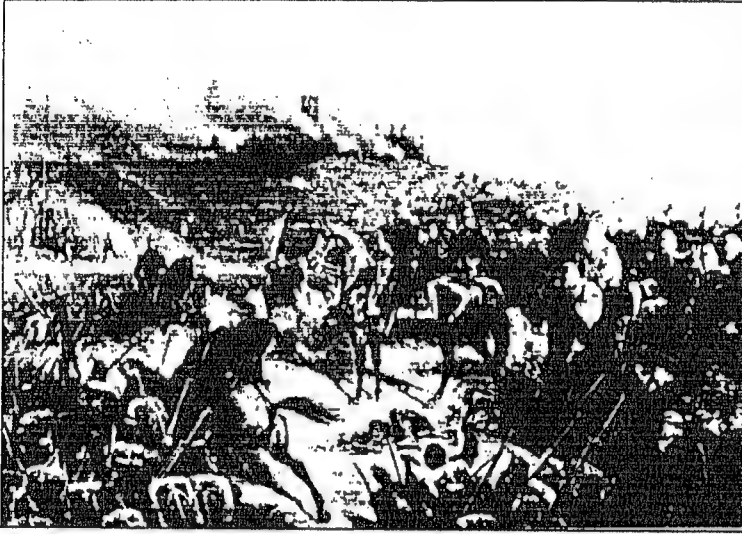
إلا أن تحدى الفوتوغرافيا أتى من خلال قدرته على الوصف وعمل التفاصيل الدقيقة فأضافت الفوتوغرافيا الخبرات الجديدة للعالم وذلك ليس لدقة الكمال التقني للصور الفوتوغرافية بل ولتأثيرها التدريجي الذي أثلث الشكل الأكاديمي للفن وغير من شكله ومفهومه بل ونقله لفكر وشكل جديد ليتحدى ذلك الشكل التسجيلي للصورة الفوتوغرافية.

٦-٥- أكاديمية الفنون خطوة تجاه الفوتوغرافيا:

قدمت الرسومات الزيتية لكل من ديفيد وأنجر درجة عالية من الواقعية البصرية التي تمت عن طريق مصوري الأكاديمية الزيتيين وبعد عام (١٨٣٩) قام الرسامون الزيتيون في الأكاديمية بمضاعفة الإصرار على عمل تفاصيل أكثر دقة في لوحاتهم الزيتية لتنافس الصور الفوتوغرافية الصغيرة، وعرض صالون (١٨٦١) عدد كبير من مشاهد المعارك والتي أثارت النقد العام بسبب اقترابهم الشديد من دقة تفاصيل الفوتوغرافيا، وكان أكثر هذه اللوحات شهرة للفنان أدولف يوفون (Adolphe Yvon) والتي عرفت باسم (The Battle of Solferino) (معركة سولفرينو) كما بالشكل رقم (٦-٢) فعلق عليها الناقد الفني ثوفيل جوته (Theophile Gautier) قائلاً: "إن الشخص يستطيع أن يخمن من التفاصيل والوضع الرياضي الصحيح للظلال أنه قد أخذ من طريقة داجبير".

لم ينتج الرسامون الزيتيون لوحاتهم ضد الفوتوغرافيا عن طريق الاهتمام بالتفاصيل بالإضافة إلى وجود عنصر اللون والمساحة والتكوين فقط ولكنهم أيضاً حاولوا تحسين ذلك عن طريق إضافة الإحساس على الوجوه فكانت لوحة توماس كوتشر (Thomas Couture) (١٨١٥-١٨٧٠) اضمحلال روما (The Decadence of the Romans) من أكثر لوحات الصالونات شهرة على مر القرن التاسع عشر، والتي صنعها بعناية بعد أبحاث أقامها على العمارة الرومانية مع أحجام بشر حقيقيين وعنوان واضح (الاضمحلال الروماني) فاقترب من الدقة الفوتوغرافية ليتمكن خيال المشاهد من الانتقال من مجرد أشكال إلى الإحساس بالدراما

وعلى الرغم من كون لوحة كوتشر (Couture) ضد صرامة الأكاديمية وعلى اعتبار أن لوحته الزيتية هي تحدى لاضمحلال المجتمع الفرنسي المعاصر فتعد هذه اللوحة هي اقتراب الفن الأكاديمي لرمز الصنعة (استخدام الآلة في الفن الأكاديمي). وفي أواخر القرن اشتهر الفنان أدولف بوجوروو (Adolphe Bouguereau) بمشاهد الأحاسيس المثيرة للغرائز الجنسية والتي سبقت في إنجازها لأعمال المجلة الفوتوغرافية الحديثة التي تعتمد على صور فوتوغرافية غير حادة التفاصيل،



شكل رقم (٢-٦)

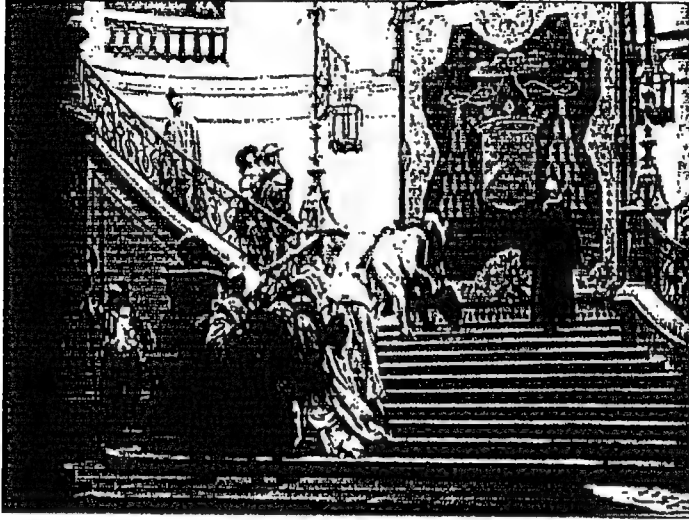
ادلوف يوفون "معركة سولفرينو" عام ١٨٦١،

رسم بالزيت

إلا أن مثل هذه الأعمال لا تعد هي المثل الأوحد على أعمال الأكاديمية والتي يفترض فيها الكمال والإحساس الهائل بالموضوعات^(١)، فنرى اللوحة الزيتية التاريخية لجين ليون جروم (Jean Leon Gerôme) (The Gray Eminence) (١٨٢٤-١٩٠٤) تعرض الإحساس الجريء، والميل للتفاصيل التاريخية والإخراج السينمائي لمسرح الأحداث كما بالشكل رقم (٦-٣)، أما لوحة معرض الخيول (Horse Fair) هي شكل من أشكال الربط بين الفن الأكاديمي والفن الشعبي في عصر الفوتوغرافيا كما بالشكل رقم (٦-٤)، باعت روزا بونهور (Rosa Bonheur ١٨٢٢-١٨٩٩) لوحتها بأربعة آلاف جنيه إسترليني متضمنا حقوق الطبع (Copy right) مما يدل على أن مبيعات الصور المعد إنتاجها بطريقة الحفر (Engraving) للوحة مصدر ثروة لمن اشتراها فكانت المطالبة بالحقوق العامة شاهداً على أن الليثوجراف والحفر الغائر قد جعل للأكاديمية الفنية أشكال جديدة من الجمهور، فمن يحمل حقوق الطبع يكون ذا مقدار كبير من الأهمية .. فيؤثر على سعر الصور الشعبية بنفس الطريقة التي يؤثر فيها سوق التليفزيون والسينما على أسعار القصص الشعبية الآن.

سابقا كانت اللوحات الزيتية أكثر أهمية بسبب أنها تعكس القيم الشعبية وأذواق الطبقة فوق المتوسطة، أما فنياً فهي ذات قوة مؤثرة عن طريق جعل المشاهد جزء من المنظور المصور أو ضمن الحدث، وهذه القدرة طبقاً لآراء المؤرخ التاريخي ليو روزنسال (Leo Rosenthal) كانت أهم مقاصد أساليب الفنانين الأكاديميين فيقول: "إن الرسم الزيتي بالنسبة للأكاديميين هي مجرد وسيط، فأهمية المنظر لا يقوم على قدرته الجمالية ولكن على المشهد المقدم، فعلى الرسام الزيتي أن يكون ماهراً درامياً مصمم جيد للأزياء مخرج بارع للشكل المسرحي والعرض النهائي فيمكن أن تكون الرسومات الزيتية الأكاديمية شعبية بسبب أنها تحتوي على مكونات فن وسائل الاتصال من قصة درامية - عنف - ترحال - بهجة - أوبراوات ... الخ"، فهي تعرض هذه المحتويات في شكل تصويري واقعي فوتوغرافي والتي يمكن لكل فرد أن يفهمها؛ إلا أن الرسم الزيتي لم يستطع أن يستمر في المنافسة مع وجود التعليق التصويري للفوتوغرافية الملونة والسينما في القرن العشرين، بل إن اللوحات ذات المناظر فوتوغرافية التفاصيل والتي يجعلها الفنانين الأكاديميين واقعية بدرجة كافية لا تحتوي على حقائق يرغب المشاهد أن يراها. وفي أشكال الوسائط الاجتماعية المختلفة لا يوجد لوحات زيتية تمثل الشكل الأكاديمي لثورة العمال الأوروبية العامة في (١٨٤٨) على الأقل من وجهة نظر العمال، فظهرت الأبعاد الفنية اللازمة في رد

(١) Robert Pelfrey with Mary-Pelfrey, Op.Cit.



شكل رقم (٦-٣)

جین لیون جیروم "The Gray Eminence" ١٨٧٤،

رسم بالزیت



شكل رقم (٦-٤)

روسا بونهور (Rosa Bonheur)، "معرض الخيول"، عام ١٨٥٣

الفعل العام للمعرض الضخم عام ١٨٥١ فى لندن والذي هو احتفاء بأسطورة التقدم فى ظل الآلة فقدم الصناعة والفن فى مكان واحد، وغرضه الرئيسى هو عرض وإظهار أن عصر الرأسمالية والعلم والآلة قد اشتركوا لتكوين العصر الذهبى والذي تألق فى أعمال أكاديمية الفنون الزيتية.

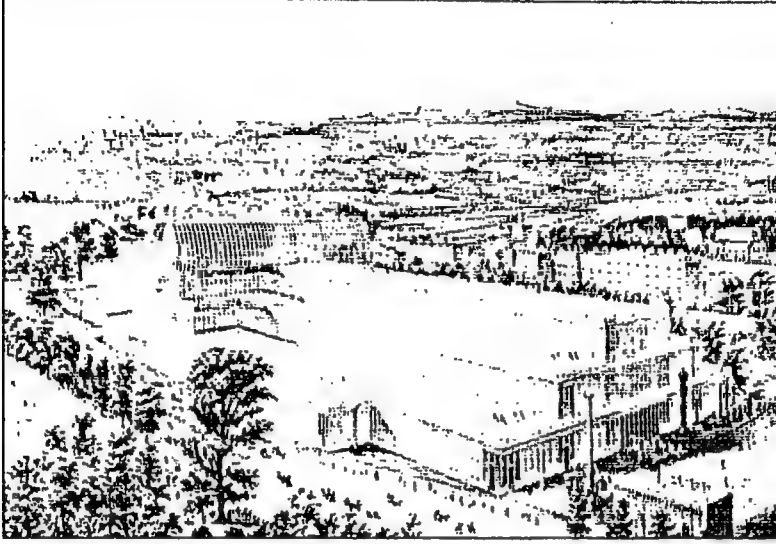
٦-٦- الفكر الآلى للتصنيع والفن الفوتوغرافى:

قدم الأمير (Albert) معرض ١٨٥١ وساعد فى افتتاحه فقال فى خطبته الشعبية: " لم يشك أى فرد مهتم بالأجزاء والمكونات الجزئية الهامة فى القرن التاسع عشر ولو للحظة فى أننا نعيش سوى فى أفضل لحظات اجتياز هذا العصر وقمة تطوره والتي توافرت فيه الإنجازات التى قد أشار إليها التاريخ بنفسه، فهى توحد واقعية الإنسانية بأسرها" أى أن الإنسانية قد توحدت فى الفكر والعمل ضمن المذاهب الآلية والرأسمالية، فكان لخطابه الأثر الجيد لظهور القصر الكريستالى العمل البنائى الرائع والذي يمثل كل من الرمزية والحدائث كما بالشكل رقم (٦-٥)، والذي صمم كبناء معد مسبقاً من الحديد والزجاج بحجم (١٠ قدم) طول ليتسع ليأخذ تسع كاتدرائيات، فكان للقصر الكريستالى التأثير المرئى الرائع الذى خصص لهذا العصر^(٢)، كما لم تلزم المساحة المعمارية للقصر أى من أشكال الزجاج المعشق أو الرسومات الزيتية لنقل رسالته الرمزية*، فكانت التركيبات الحديدية ذات اللون الأزرق مرتفعة للغاية حتى تبدو للمشاهد مدمجة فى السماء التى يراها من خلال النوافذ، فالمواد الصناعية الجديدة (الحديد) تصل إلى ارتفاع عالى جداً حتى أن الرأى يشعر بانضمام كل من الأرض والسماء فى شكل ومنظر واحد.

كانت عمليات بناء القصر الكريستالى ذات علامة بارزة لا تقل عن تأثير مشهدى بصرى، فلقد صمم المعماري جوزيف باكستون (Joseph Paxton) العارضة الحديدية فى أطوال ثابتة بطول (٢٤ قدم)، وهذه المواد القياسية المعمارية ذات الإنتاج الكمي ساعدت فى إتمام البناء فى أقل من سنة، فكانت هذه المواد الآلية المصنعة آلياً، وعمليات البناء نفسها يعترف بها كرموز وإشارة إلى عام ١٨٥١ عندما كانت الروح التكنولوجية الآلية قد أسست نهائياً ودعمتها المنجزات نفسها كإثبات على التقدم الحتمى للحضارة الغربية والأوروبية، فكان إثبات عظمة ومنزلة وقدرة الحضارة الغربية هو

(١) Robert Pelfrey with Mary-Pelfrey, Op, cit

* كانت الكاتدرائيات ل هذا العصر تزدهر بالرسومات الزخفية والزجاج المعشق على أن تكون ككويبات عبارة عن رموز ورسائل لقيم أخلاقية ودينية.



شكل رقم (٥-٦)

جوزيف باكستون "القصر الكريستالي"، لندن، عام ١٩٥٠-١٩٥١

مصنوع من الحديد وال الزجاج

جزء من مخطط عمل القصر الكريستالى والمعرض العظيم عام ١٨٥١، وهذا التفوق لم يكن فقط فى الشكل التكنولوجى للقصر بل فى الآلة الصناعية من خلال الدينامو والقطار ذى المحرك المعروض داخل القصر.

إلا أن عرض الأعمال المنتجة آلياً بجانب الأعمال اليدوية لم يكن على نفس مقدار القوة المتوقعة منها، وحتى بالنسبة لمتحدى المعرض فلقد كانت الأعمال المنتجة آلياً رديئة وغير مجدية إلى حد ما، فكانت كارثة فالجودة المنخفضة للأعمال المنتجة آلياً كانت السبب الرئيسى فى صدمة الزوار الأوروبيون، فلقد خاب أمل آلاف الزوار الذين كانوا ينتظرون اكتشافات لم يسبق لها مثيل فى كل من العلوم والتقنية، فكان هناك السكة الحديدية، والأنوال الآلية كما يوجد أكثر الاختراعات براعة وسهولة لإنتاج معظم ما كان يصنع بعمال، فكان السؤال لماذا لا تستطيع هذه التحسينات مساعدة الفن كما ساعدت غيرها^(١)، فكانت صدمة الأعمال المنتجة بواسطة الآلة هى الإطار العام للمأزق الإنسانى والفنى فى قلب عصر الفوتوغرافيا.

والسؤال كيف يصنع الفن فى صور بصرية واقعية لحقائق موضوعية معبرة بطريقة كافية للعالم الداخلى للمشاعر الإنسانية والذاتية؟؟، فكانت الكارثة الفنية داخل القصر الكريستالى موازية للكارثة الاجتماعية خارج القصر.

إلا أن الصورة الظاهرية فى موسوعة الصور التى أثرت وتأثرت بالآلة متفائلة إلى حد ما وهو ما ظهر فى المعرض عام (١٨٥١)، بمعنى أن دور الآلة أخذ شكلاً إيجابياً كالذى أراده مسئولى المعرض، فكانت الأشكال هى أشكال الرؤى ما قبل التصنيع (Pre-Industrial) من آلات البخار الضخمة والآلات التى تستخدم طاقة الفحم فأصبح الكون آلياً مما حدى بشكله فى القرن التاسع عشر وكأنه لعبة من ألعاب الأطفال، فأصبح للمصنع الغلبة والسيطرة عوضاً عن سيطرة الكاتدرائيات، ولا يوجد وصف يضاهى وصف شارلز ديكينز (Charles Dickens) للمدن الصناعية بلدة الفحم (Coketown) فيقول: "إنها بلدة الآلية والمداخن المرتفعة، والتى يخرج منها دخان يطاول ارتفاعه السماء فتتوالى الأبخرة واحدة تلو الأخرى، ولا تهدأ أبداً، فلها قناة سوداء اللون، ونهر يجرى بلون أرجوانى وبأصباغ ذات روائح مهلكة، وهذه البلاد تحتوى على شوارع صغيرة كثيرة تشبه بعضها أيضاً، مسكونة بمواطنين متشابهين، والذين يخرجون ويدخلون فى نفس الوقت بنفس الصوت إلى نفس المكان لعمل نفس العمل فلديهم اليوم كالأمس وكالغد، وكل عام هو نسخة من سابقه ولاحقه، صنعة، صنعة، صنعة .. بكل مكان، وما لا يمكن أن يتحول إلى شكل أو يظهر بضاعة للبيع

(١) Robert Pelfrey with Mary-Pelfrey, (Art and mass media), Harper and Row Pub., New York, ١٩٨٥.

فى السوق فلا يجب أن يظهر فى أى شكل آخر من الأشكال فهو عالم بلا نهاية.. أمين..^(١)

تمت الثورة الصناعية بسرعة كبيرة وأحدثت تغييرين لم يكونا معروفين للعصور السابقة فاستبدلت أعمال رجل الحرفة، وبدأت فى تحويل البيئة الاجتماعية والفيزيائية (الشكلية) إلى شكل متلائم لكل من الصناعة والعمل.

وفى النهاية يمكن أن نقول أن المعرض العظيم قد أثبت أنه لا يمكن للآلة أن تصنع شكل رمزى للواقعية أو أن تصنع العديد من المنتجات بسعر أرخص، كما أكدت على أن التكنولوجيا يمكن أن تكون فرعاً من فروع الكون وأثبتت أيضاً أن الآلة لن تحل محل حساسية الإنسان ومشاعره.

٦-٧- الفوتوغرافيا والفن التقليدى:

لم يتوقع أو يتخيل كتاب الخيال العلمى المعاصرين لظهور الفوتوغرافيا التأثير السيكولوجى الذى قامت به، ومن قبل امتلاك القليل من أفراد الطبقة العليا بورتريهات لأقربائهم السابقين (جدودهم) مثل هذه البورتريهات المثالية والتى قام بإعدادها وعملها الفنانون بقدراتهم الفنية المختلفة، لا تهتم بفكر الفنان ورأيه أكثر من إسعاد مقتنيها.

إن اختراع الفوتوغرافيا مكن مستخدميه من الحصول على صور حقيقية لا تصف العلاقات والصدقات بل أيضاً المنازل والمباني والحياة الاجتماعية والبيئة والأسفار للخارج فى كميات وأسعار لا يمكن الحصول عليها سابقاً فالذين لا يستطيعون السفر للخارج يمكن أن يروا متعجبين الصور الفوتوغرافية للأشخاص والأماكن التى توصف عن طريق الكلام المنقول أو الكتابات حتى ذلك الوقت.

إن صور تالبوت الفوتوغرافية عن عائلته وموظفيه فى مقاطعة لاكوك (Lacock) ودراساته المعمارية لكليات (Abbey&Oxford) وصور المناظر الطبيعية الاسكتلندية (Scottish Landscapes) كلها شهدت على رغبته فى عرض كيف أن التقنية الجديدة يمكن أن تستخدم لتقديم صور حقيقية عن الأشخاص والأفراد لهؤلاء الذين لم يكن فى استطاعتهم رؤية الموضوعات الطبيعية الأصلية فى المقام الأول^(١).

(١) Robert Pelfrey with Mary-Pelfrey, Op. Cit.

(١) Camfield and Deirdre wills, (History of photography, Techniques and Equipment), Hamlyn pub. ,

٦-٨- التطورات التكنولوجية الفوتوغرافية التي ساعدت على تغيير الفن:

في خضم التطورات والتغيرات الفكرية الفنية واصلت الفوتوغرافيا كتكنولوجيا تطورها للعمليات الفوتوغرافية لتحسين الصورة الفوتوغرافية ووقت التصوير وصاحب ذلك التطور الخاص بالتعبير الفني الفوتوغرافي للفنانين، ومن وجهة نظر أخرى لم يستطع الفوتوغرافيون الهروب من التقاليد العريقة في التصوير الزيتي بل لقد بحثوا في كيفية الاستفادة منها يتضح ذلك عند البيكتورياليين (القصصيين) (Pictorialists) ومحاولتهم الدائمة محاكاة التأثيرات الخارجية للإضاءة والطبيعة والتي تشبه أعمال الفنانين الزيتيين في ذلك الوقت.

وقد ساعدت التطورات التكنولوجية والأبحاث الفوتوغرافية على تحسين الصور الفوتوغرافية المنتجة عن طريق الكاميرا والعدسة وتحسين الأسطح المطبوعة فوتوغرافياً فساعدت الفوتوغرافي في تجربة طرق جديدة لإبداعاته الفوتوغرافية^(٢)، ومنها طريقة الكلوذيون الرطب (Wet Plate) في عام ١٨٥١ و الشرائح الجافة في عام ١٨٧١ كما استفادوا من تطور الفيلم عن طريق استخدام الزجاج ثم الألواح المعدنية لعمليات التعريض في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين، وأيضاً اختراع أول كاميرا يمكن عمل إنتاج كمي منها والتي اخترعها جورج إيستمان (George Eastman) عام ١٨٨٨ باسم (Kodak) فأمكن التقاط صور بدون الاضطرار لإظهار الفيلم وتثبيتته والذي ساعد على انتشار الوسيط بطريقة كبيرة^(٣).

استطاعت الفوتوغرافيا بتقنياتها المستحدثة عمل صور معبرة فنية عوضاً عن كونها وسيط ينقل الطبيعة بأمانة تامة والتي فضلها أصحاب مدرسة الفوتوغرافيا الصريحة (Straight photography) فساعدت منذ بدايتها - على الرغم من ضخامة معداتها في بدايتها وعلى الخبرة العلمية التي يجب أن يحظى بها الفوتوغرافي - على تصوير المناظر الطبيعية المتعددة من مناظر خلابة للمدن القديمة والمعاصرة وعلى تسجيل الحروب مثل الحرب الأهلية الأمريكية (١٨٦١-١٨٦٥)، ولقد استفاد منها العديد من الفنانين الجرافيكيين (الرسميين) فحصلوا على الصور الفوتوغرافية التي ساعدت على زيادة ثقافتهم البصرية من موضوعات وأشكال جديدة عليهم، كما كان لطريقة الحصول على طباعات من ألواح الحفر (Etched plate) مصنوعة من صور فوتوغرافية - إحدى الطرق المطورة في التصوير الصحفي - والذي ساعد على التوسع في استخدام الصور الفوتوغرافية في الجرائد والمجلات التي تكتب في كل

(٢) Helmeit Gernsheim in collaboration with Alison Gernsheim, (The History of Photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to ١٩١٤), Oxford University press, ١٩٥٥.

(٣) Ocrirk, stinson, wigg, Bone, Coyton, (Art fundamentals theory and practice), school of art, bawling, Green state, ١٩١٨.

الموضوعات، فكانت الفوتوغرافيا كفن وكصناعة جزء من هذه الكتابات، فحظيت الفوتوغرافيا بقبول وإعجاب كبير من قبلهم مما زاد من شعبيتها في نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين.

ومن التطورات المهمة أيضاً الفوتوغرافيا الملونة فلقد قام داجيرير ببعض التجارب على الألوان إلا أن التقدم كان بسيط جداً حتى عام (١٨٦٠) عندما قدم كلارك ماكسويل (Clark Maxwell) عرضه من خلال فكرة أن كل الألوان يمكن أن تقدم من خلال ثلاث ألوان أساسية للضوء وبعدها بعقد من الزمان اكتشف د. هيرمان فوجل (Dr. Hermann Vogel) الألوان الصبغية (Dye colors) والتي يمكن أن تكون حساسة للضوء فأمكن الحصول على هاليدات فضة حساسة لمنطقتي الطيف البانكروماتيك والأرثوكرماتيك^(١) فأصبحت الصورة الفوتوغرافية مكافئة للتصوير الزيتي في ألوانها، وبتطور هذه التقنيات أصبحت الفوتوغرافيا من أكثر الوسائل البصرية المعبرة عن روح الفنان الفوتوغرافي من وجهة نظر فنية بل والمعبرة عن روح الأماكن الملتقط لها الصور من وجهة نظر توثيقية فوتوغرافية.

٦-٩- الأساليب الفوتوغرافية (Photographic Styles)

إن المهارة التي تتضمن تكوين الصورة في محدد الرؤية وتحويلها إلى صورة دائمة ما هي إلا جزء من العملية الإبداعية في الفوتوغرافيا ، أما الحكم على الموضوع المصور فوتوغرافيا وبُعد الموضوعات عن الفوتوغرافيا الفنية أو قربها يمكن أن تأخذ العمر كله لكشفها والتي تتغير فيها وجهات النظر تبعاً لتقافة البلاد و العصور والفلسفات المتعددة ، والموضوعات المتخصصة من تصوير الأشخاص أو التصوير العلمي أو المناظر الطبيعية وغيرها تقدم ما للفوتوغرافي من عمل محدد لأدائه ، والذي هو إما المطابقة (Identify)، أو القياس (Measure)، أو تقديم التقرير أو البيان (report) أو الترويج للبضاعة والإقناع لبيعها، إلا أننا نهتم في هذه الدراسة بتقديم مساحة كبيرة ومهمة في التصوير الفوتوغرافي وهي الصورة الفوتوغرافية التشكيلية والتي لا وظيفة فعلية لها إلا كوسيلة من وسائل الاتصال أو التعبير الذاتي للمصور الفوتوغرافي ، والتي تصنع لإمتاع الفوتوغرافي نفسه والتعبير عن الأفكار والأهداف سواء للفوتوغرافي أو الآخرين ، وهناك طرق متعددة وحررة لتطوير وفهم الأساليب والموضوعات المنفردة لهؤلاء الفوتوغرافيين.

(١) Camfield and Deirdre wills, (History of photography, Techniques and Equipment), Hamlyn pub,

٦-١٠- تطور الأساليب المعبرة عن الصورة الفوتوغرافية:

إن الصورة الفوتوغرافية التي تُظهر أسلوب فوتوغرافى محدد تعرض موقف الفوتوغرافى بنفس القوة التي تكون أو تعرض بها محتويات الموضوعات، وفي معظم الأحوال يمكن التعرف على الفوتوغرافى من خلال رؤية أعماله وطريقة فهمه للموضوعات ومعالجته لها وشكل العرض الذى يميز الهيئة أو الشكل لهذه الأعمال، وهذا النوع من الفردية لا ينمو أو ينبع من الأعمال التقليدية بل كثيراً ما تكون نتاج فهم لموضوع أو تنفيذ بعض الأشكال بطرق جديدة والتي يمكن أن تُهاجم وجهات النظر الأخرى، فالأساليب الجديدة لا تأتى فى تقليد أو عمل موضوعات تقليدية ولكن من الموضوعات غير التقليدية والهجوم على القديم وهذه هي صفة الفن دائماً.

إن الأساليب المميزة تأتى من كشف الفوتوغرافى عن الأفكار والآراء والاهتمامات المتأصلة والتي تتطور بصرف النظر عن نقد ورد فعل الأشخاص الآخرين سواء فوتوغرافيين أو فوتوغرافيين فنانين أو فنانين أو أشخاص عاديين. كما أن الفوتوغرافى لا يطور أسلوبه عن طريق محاولات مدركة واعية أو متعمدة ليكون مختلف، أو مجرد السيطرة على التعقيدات فى التكتيك والمعدات ولكن يجب أن ينبثق طبيعياً من الطريقة الفريدة والجديدة فى رؤية الأشياء و المقدار الحقيقى للثقة و الإيمان بالنفس، وكلاهما يأخذ وقت فى عمليات الحكم و التقدير وبمجرد أن ينتج الفوتوغرافى أسلوب ما فمن السهل أن يقدم أفكاره من خلاله، كما أن الأسلوب المميز يقود الآخرين لتقبل الفوتوغرافى وتقديم ما ينتجه فى نفس هذا الشكل من التصوير^(١).

كما أنه من السهل للفوتوغرافى المبتدئ أن يكون متخصص بدرجة كبيرة وفى فترة قليلة عن طريق استخدام طريقة غير معروفة والتي تستحق الكشف، ذلك لحبه لهذا الموضوع وإبداعه برؤى فوتوغرافية جديدة والذي يعلم أنه يستطيع أن ينجز هذه الصور بحرفية و بدون أى مجهود زائد أو إخفاق، إلا أنها إذا ظلت تستخدم لفترة طويلة يمل منها المشاهدين.

وفى الصورة الفوتوغرافيا كأي نوع آخر من الفنون يجب أن يكون مختلف وذا وجهة نظر جدلية و ثورية حتى يمكن أن يتقدم ويتطور.

والفوتوغرافى الموهوب يقوم بمجهود أكبر لتظل صورهِ الفوتوغرافية متجددة والسدى ينعكس من الطريقة الفردية المستوحاه من روح عصره، فوجهة النظر الفوتوغرافية

(١) Michael Langford, (The complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. P.٣٢٨

الفنان رالف جيبسون (Ralph Gibson) أخذت خمسة عشر عام لإنتاج وتطوير أسلوبه ثم خمسة عشر أخرى لإقناع الناس بأن عمله قد تغير؛ كما أن فقد أو نقصان الحماس والفهم لعمل الصورة الفوتوغرافية الفنية لا يكون في العادة خطأ في التوصيل للعقل المنطق على فكر أو أسلوب ما ولكنه بسبب ما ينتجه الفوتوغرافي من صور معادة وغير مبدعة.

وقد كتب إدوارد ستايشن (Edward Steichen) عن الأذى الحادث للفوتوغرافي من خلال أعماله فيقول: "إن أكثر عوامل كسر القيود لحرية الفوتوغرافي هي خداع النفس بشكل ساخر (Ironically self-imposed)"^(١) فالفنان الفوتوغرافي كغيره من الفنانين غير قابل للتقيد بقيود أكاديميه صارمة لإنتاج أعمال فوتوغرافية فنية يخدع بها نفسه والمهتمين بوجهة نظره بل يجب أن يطلق لنفسه العنان لينتج فنا فوتوغرافيا حرا مبدعا.

٦-١١- المجموعات والأفراد في الفوتوغرافيا التشكيلية

(Groups and Individuals in Photographic Art)

منذ أن اخترعت الفوتوغرافيا والفوتوغرافيين يعملون معاً كمجموعات ولكن مرور الوقت فإن الأعضاء في هذه المجموعات قد قاوموا المثول لأفكار باقي المجموعة وقاموا بإبداع حركات انفصالية لأنفسهم. إن التقييم العلمي للتجارب الأولية لمصوري الفوتوغرافيا تدفعنا للنظر للمحاولات التي قاموا بها من خلال ممارسة لفن جديد لم تكن قواعده أو أسسه النظرية المعروفة، لذا كانت المحاولات اجتهدية تعبر عن واقع يعيشون فيه. فأصبح الميل أو الهدف في العمل المنفرد والمحدد في الاهتمامات الشخصية والأهداف والمعاني المعبرة عن الذات، ثم أصبح للجمعية الفوتوغرافية قواعد اجتماعية والتي قدمت النقد والمقالات النقدية وهو نقد يهدف لخدمة أفراد الجمعية كما إنه يشجع الأشخاص الممثلين لهذه القواعد الاجتماعية، مثلما كانت تقوم به الصالونات والأكاديميات الفنية، وهذه الجمعيات نمت وأصبحت أكثر تحفظاً مع الوقت وتهدف لإعاقة التغيير والتجارب عن كونها تشجعه مثلما حدث من قبل في أكاديمية الفن الزيتي، فكما استقبلت المعارض التي أقامها فنانى التأثيرية في باريس بازدراء ثم بالترحاب فإن الأعمال الفوتوغرافية الابتكارية الفنية المتجددة بواسطة الفوتوغرافيين أمثال جوليا مارجريت كامرون (Julia Margaret Camron) وألفين لانجدون

كوبيورن (Alvin Langdon Coburn) قلل من شأنها في وقت إنتاجها ثم اهتموا بها فيما بعد.

بدأت الفوتوغرافيا كأى فن جديد مستغرب ومناقى لأداب الفن إلا أن الفنان الفوتوغرافي بدأ -بعد أن تقبل الفوتوغرافيا كوسيط فني معبر- فى تبني طريقه التصوير الفوتوغرافي الصريح ونبذ المعالجات التكنولوجية المفرطة للوصول لشكل فوتوغرافي فني يشبه أعمال الفنانين الزيتيين والتي تقدم أعمال تشبه لوحاتهم، أما الدور التوثيقي الذي لعبته الفوتوغرافيا في بدايتها ما هو إلا أحد الأساليب الفوتوغرافية التي وإن امتدت طويلا كشكل فوتوغرافي إلا أنه ذو فضل كبير في التوسع في استخدام الصورة بداخل المجالات الشعبية ذات الصور والتي بدأت في استخدام الصورة الفوتوغرافية ونشرها بكثرة منذ ثلاثينات القرن التاسع عشر، وكأي وسيط فني فقد ثار الفنانين الفوتوغرافيين على شكل الصورة الفوتوغرافية الوثائقية فبدعوا بعمل صورة وثائقية تحمل معنى أو مغزى وهو فن الصورة الفوتوغرافية الصريحة ثم عادوا وثاروا مرة أخرى على هذا الشكل الأكاديمي لتظهر أساليب واتجاهات فوتوغرافية من حركة ديناميكية وإنشائية وتجريدية ذات صلات قوية بالحركات الفنية الحديثة بل ومتداخلة ومتشعبة مثلما حدث في الفن الحديث في الحركة الإنشائية حركات انبثقت منها لتظهر ما للصورة الفوتوغرافية كأداة من قدرة تعبيرية على التعبير عن شكل وأفكار ووجدان الفنان الفوتوغرافي، بل نرى مع تطور الفن ومع اندماج الفوتوغرافي كوسيط فني ظهور الحركات المجازية و الرمزية و السريالية ذات أشكال وأعمال معبرة جل تعبير عن روح هذه الحركات.

تبنى جبرى ايلسمان السريالية وسيسيل بيتون الرومانتيكية كما كان للأخيرين أعمالهم الخاصة المنفردة مثل اندرية كرتيز وشارك العديد من الفنانين فى أكثر من شكل تعبيرى فنى وهذا هو حال الفن عامة فاصبح حال الفوتوغرافيا كوسيط فنى^(١).
وسنعرض فى الفصل الثامن و التاسع للاتجاهات الفوتوغرافية منذ اختراع الفوتوغرافيا، ويظهر فيه كيف امتزجت الرؤى والأفكار والتكنولوجيا جاعلة من الفوتوغرافيا وسيط مختلف ومعبر ومتنوع بل ومتعدد الأنماط.

٦-١٢- دراسة الصور الفوتوغرافية (The Study of Photographs)

درست الفوتوغرافيا بنفس الاهتمام الذى درست به الوسائط التعبيرية الأخرى ، فبعض الصور تتصل بمكوناتها أو تتقل مكوناتها ومعناها فى الحال، فتعطى تعبيراً

(١) Michael Langford, Idib pp. ٣٢٨, ٣٢٩.

أو تصريح كامل وتترك جزء قليل للتخيل ،والبعض الآخر يمكن أن يكون أكثر صعوبة في فهمه وإدراكه في أول الأمر لكنها توجد شكل من التحدى مع المشاهد ، ومثل هذه الصور من المرجح أن تكون جانبية أكثر وداعمة لجذب الانتباه فالمشاهد يتفاعل ويستجيب بأن يكتشف موضوعات أو أشياء جديدة في الصورة الفوتوغرافية.

والصورة الفوتوغرافية التشكيلية يمكن أن تترجم إلى عدة أنماط حسية فتقرأ بطرق مختلفة باختلاف ثقافة المتلقى ومدى استيعابه لفكر ورموز الفنان الفوتوغرافى فصور بريسون هنرى كارتيه (Henri Cartier-Bresson) يمكن أن تظهر ذات لمحة إنسانية بسبب فكاهتها أو هزلها ولكنها فى نفس الوقت ستعطى متعة مساوية بسبب تصميمها الهندسى أو بسبب التداخلات السريالية لعناصرها المتنوعة.

وكلما شاهدت صور فوتوغرافية أكثر وأصبحت أكثر ألفه معها كلما زاد ما يمكن أن تكتشفه من جديد فى كل صورة فوتوغرافية ،وبدراسة أي شكل من أشكال الفنون الفوتوغرافية يمكن أن تدرك تأثير الفوتوغرافيين بعضهم على بعض أو ظروف الحياة الاجتماعية والسياسية فى عمل كل فوتوغرافى بمفرده.

ويمكن أن نعرف اتجاه وتطور أعمال الفوتوغرافى بالعلاقة أو بالرجوع إلى الحركات فى عالم الفن ،ففى العصور الأولى للفوتوغرافيا وتبعاً للخوف وقلة مستوى الفوتوغرافيا كوسيط فنى سبب فى أن يقلد الفوتوغرافيون الاتجاهات الفنية السائدة فى ذلك الوقت فكان الاتصال فيما بين الفن والفوتوغرافيا ملاحظ لحد كبير ، والى اليوم فإن الأعمال الفنية للرسميين الزيتيين مازالت تتدفق و تظهر إلا أن هناك تلقيح متبادل (تخصيب) بل وممتد ومنشتر ومستمر فيما بين الوسيطتين ،الذى يؤدى إلى صعوبة تحديد تأثير أحدهما على الآخر^(١).

إن إدراك ووعى تاريخ الفوتوغرافيا التكنولوجى سيثرى عملية تحليل الصورة الفوتوغرافية كصورة معبرة والذى يتمثل فى اختراع الكاميرا المحمولة فى تسعينات القرن التاسع عشر (Hand-Held Camera) والتى نقلت الفوتوغرافى من الارتباط و التقييد بحجم الكاميرا الكبير والذى تزامن مع تطور اختراع مصابيح الاستوديو فى ثلاثينات القرن العشرين والوصل إلى مواد الطبع الملونة المقبولة مما أضاف بعد جديد للغاية فى الصورة الفوتوغرافية فى أربعينات القرن العشرون .

ظهرت تطورات تكنولوجية على الساحة وواكبها تطورات فى إعادة تقديم الواقع الفوتوغرافى كأفكار بصرية والتى أمكن التعبير عنها بطريقة افضل بفضل هذه التطورات والتى تطورت من الصورة الفضية الصبغية إلى الصورة الإلكترونية فكان لكل صورة جديدة مكونات و خواص وجوده وحدود خاصة بها.

(١) Michnell Langford, idib.p.٢٧٩.

من المثير أن تتخيل ماذا يمكن أن يقدم مصوري الاتجاه البيكتوريالي (القصصي) (Pictorialist) لو استخدموا مواد الصورة الملونة وماذا يمكن أن يقدم فوتوغرافي اتجاه الحركة الدوامية (Vorticists) والتجريدية لو استخدموا العدسات الحديثة ومع التطور الحادث الآن ماذا يمكن أن يظهر عند استخدام الهيليوجرام (Holograms) والثرموجرام (Thermographs) والطرق الأخرى الإلكترونية المستخدمة لإنتاج صورة فوتوغرافية فنية، إضافة اللون للصورة الفوتوغرافية يماثل إضافة الصوت للأفلام الصامتة والتي خلقت بعد جديد، وكأى شكل جديد للفن كان اللون في الصورة الفوتوغرافية مؤيديها و معارضيها بل لقد عانى العديد من الفوتوغرافيين من تبنية أو تقبله وظلت العديد من الأجيال تتفاعل معه حتى خرج فوتوغرافيون قادرون على التفكير باستخدام اللون.

الفصل السابع
الفوتوغرافيا التشكيلية في
القرن التاسع عشر

٧- الفوتوغرافيا التشكيلية في القرن التاسع عشر

يعد فن القرن العشرين هو رد فعل لمدارس القرن التاسع عشر بل إن الفن الحالي يدين بالفضل لكل التقاليد الفنية السابقة ومنذ ثلاثينات القرن التاسع عشر ألهمت الصورة الفوتوغرافية معظم الفنانين بما في الطبيعة من حولهم، فكانت الفوتوغرافيا من أهم الاختراعات التي ساعدت على هذا التغيير.

شغلت مشكلة إعادة صياغة الطبيعة الفنانين منذ القدم وتغيرت الأبحاث والنتائج تجاهها، ازدهرت الفوتوغرافيا ونمت فأعطت الفنانين الفرصة لتجربة الفن المعاصر في زمانهم ودراسة الفن القديم الذي لم يكن معروفا لديهم من قبل الفوتوغرافيا (عن طريق دراسة الآثار عن طريق تصويرها فوتوغرافيا)، ولقد اجتمع ذلك مع عوامل اجتماعية وصناعية وسياسية ساعدت على نمو البحث تجاه أفكار ومعاني جديدة في الفن، فنرى منذ قمة عصر النهضة في إيطاليا وحتى عام ١٨٥٠ اعتماد الفنانين على رعاية الكنسية ومناصرتها، وببنى الفنانين الذوق الجمالي تبعاً لرغبة عملائهم عوضاً عن عمل ما يريدوا أن يعبروا عنه وقد ظهر ذلك في الثورة الصناعية بطريقة كبيرة، ثم تجرأ العديد من الفنانين أمثال مانيه ومونييه وغيرهم على التهكم على هذا الشكل من الفن بل وحاربوا التقاليد الشعبية، فظهرت المدرسة الكلاسيكية الجديدة وأفكارها وتقاليدها الصارمة وما أحدثه كل من دافيد ومن بعده أنجر ثم ظهور المدرسة الرومانتيكية - الناتجة عن الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ - وتعبيراتهم الوجدانية وفي خضم هذه الصراعات للمدارس الفنية والفن وأفكار الفنانين ظهرت الفوتوغرافيا لتتغير من فكر وتقاليدها بشكل عام بل وتتغير هي بتفاعلها مع مفاهيم الفن الحديثة بشكل خاص وظهر الفنانين المهتمين بالفوتوغرافيا كفن خالص له مقوماته المنفصلة والمتصلة في نفس الوقت مع مقومات الفن التشكيلي المرئي.

٧-١ - بداية ظهور الفوتوغرافيا:

كان لتولد الثورة الصناعية والتي عادة ما تؤرخ في إنجلترا فيما بين ١٧٥٠ و ١٨٥٠ واستمرارها ما ساعد على ظهور وانتشار استخدام كاميرا الفوتوغرافيا والصورة المنتجة بواسطتها والنتيجة من تجارب واختراعات قرون عديدة مضت.

استفاد الفنانون من نظرية الحجرة المظلمة في عمل استكشاثات للوحاتهم الفنية إلا انه حتى ١٨٣٩ وإتمام العملية الفوتوغرافية باختراع طريقة التثبيت للصورة الفوتوغرافية لم يكن للفوتوغرافيا أي تأثير يذكر في الفن غير كون الفنانين يستفيدون من إحدى نظريات تكون الصورة وليس الفوتوغرافيا كعملية متكاملة ثم انتشرت الفوتوغرافيا وتأثر بظهورها العديد من الفنانين فظهر الفنان الرومانتيكي الفوتوغرافي

أوسكار ريجلاندر (Oscar G. Rejlander) (١٨٧٥-١٨١٣) بأوائل اللوح الفوتوغرافية عن طريق تجميع عدد من السلبات وطبعها معاً وعرضها في صالون الفن عام ١٨٥٧، كما ظهرت حركة الفوتوغرافيا البيكتوريالية القصصية وما يسمى بالحركة الفوتوغرافية الصريحة^(١) (Straight Photography) والتي نادى بعدم التدخل في الأصل (السلبية) لعمل أي تعديلات في الصورة أو الرتوش فبدأت الفوتوغرافيا في الاندماج في أشكال الفن المختلفة كوسيط معبر عن فكر وإبداع الفنان الفوتوغرافي.

٧-٢- النزعات الفوتوغرافية في القرن التاسع عشر

انتج الفوتوغرافيون البيكتورياليون صور تشبه أعمال المدرسة التأثيرية وما بعد التأثيرية وتبع آخرون فكر وفلسفة المدرسة الرمزية معتمدين على الهام الطبيعية بل وقد استفادوا من الدراسات التحليلية القائمة على الصورة الفوتوغرافية ومدى قدرتها كوسيط فني على التعبير.

برع البيكتورياليون في عمل الكولاج الفوتوغرافي ولم يكن جل اهتمامهم بالقدرة الفوتوغرافية في عمل طباعات متعددة فحدث التفاعل فيما بينهم وبين أصحاب حركة ما بعد التأثيرية مما أثار لديهم الرغبة في إظهار شكل جديد من أشكال الفن فنشأت حركة الحلقة المتصلة بلندن عام ١٨٩٢ وانتشرت في إنجلترا بل وامتدت إلى معظم بلدان أوروبا وتغير اسمها إلى الحركة الانفصالية الفوتوغرافية ليتشابهوا والفنانين الزينتيون في الأفكار وشكل العرض الفني وفي تحديهم لأفكار مدرسة الفن الأكاديمي بفرنسا.

٧-٣- الفنانين الفوتوغرافيون في العقود الأولى للفوتوغرافيا:

قادت قدرة الفوتوغرافيا على إعادة إنتاج الواقع بتفاصيله متمثلاً في عمليات التشغيل الداجيرية (Daguerré's Process) مصنع باريس للعدسات والأدوات العلمية المسمى (Noël-Marie Paymal Lebeours) على تجهيز عدد كبير من الكاميرات الداجيرية عوضاً عن الرسم أو التصوير الزيتي، فأرسل بعثات من الفنانين والمسافرين لالتقاط صور فوتوغرافية لشتى بقاع الأرض وانتقاء أكثرها إثارة وجمال وتعبير وقلم بعمل ألواح حفر غائر لها مع عمل الإضافات التي يراها مطلوبة، وقد استخدمت هذه الطريقة في عمل الرسومات المعروضة عن تاريخ ووصف المعرض المقام في

(١) Oerirk, stinson, wigg, Bone, Coyton, (Art fundamentals theory and practice), school of art, bawling, Green state, ١٩١٨.

القصر الكريستالى عام ١٨٥١ والتى نشرتها شركة لندن للطبع والنشر (The London Printing and Publishing Company).

نظر العديد من الفنانين للوسيط الفوتوغرافى بازدياد وتم نقده على الملأ بل لم يكن لديه الرخصة الفنية التقليدية كأى عمل فنى آخر أو كلوحة فنية من ترتيبات وموضوعات ،وعندما بدأ الفنانون الفوتوغرافيون بدراسة الوسيط بنظرة متعمقة وتبنوا التقنية الجديدة كفن ،ظهرت قدرة الوسيط على عمل لوحات فوتوغرافية فنية معبرة ،وكان من بين هؤلاء الفنانين دافيد اوكتافيوس هيل (David Octavius Hill) والنحات الهاوى روجر فنتون (Roger Fenton) سكرتير الجمعية الملكية للفنانين والذى اصبح أول سكرتير للجمعية الفوتوغرافية فيما بعد وأيضا فليب دى لاموت (Phillip de la Motte) عضو جمعية الألوان المائية (Water Colors Society) والذى حضر دروس فوتوغرافية فى الكلية الملكية فى خمسينات القرن التاسع عشر وأستاذ فن الرسم بنفس الكلية ،ومنهم أيضا سكوت ارثر فريدريك (Frederick Scott Archer) النحات الذى اخترع طريقة الكلوديون الرطب (The Wet Collodion Process) وآخرين أمثال وليام اتى (William Etty) و دومينيك انجر (Dominique Ingers) المصوران الزيتيان الإنجليزيان للبورترية والالذان استخدمتا طريقة داجير أو الكالوتيب كأساس لرسوماتهم الزيتية عوضًا عن التواجد طوال الوقت فى الأماكن التى يرغبان فى تصويرها زيتيًا.

بدأ تأثير العمليات الفوتوغرافية على الفنانين الأصغر سنا مع بداية ظهور الفوتوغرافيا تبعًا لزيادة الرغبة فى عمل بورترية ولوحات زيتية من صور فوتوغرافية كما اصبح العديد من هؤلاء الفنانين من منقحي الصور الفوتوغرافية (Freelance Retoucher) أو ملونين يعملون فى استوديوهات البورترية فى برلين وباريس ونيويورك ولندن ثم ظهرت تقنية (Cliché Veer) الفوتوغرافية التى اعتبرت شكل من أشكال التزاج فيما بين الفوتوغرافيا والرسم الزيتي، فاستخدمها الفنان جين بابيست كاميلي كورت (Jean Baptiste Camille Corot) وآخرين من مدرسة الباربيزون فى أوروبا كما قدمت بواسطة الفنان جون واتان انجر (John Whetten Ehninger) فى نيويورك.

تتشابه الحركة الفوتوغرافية الواقعية مع أسلوب مدرسة ما قبل رافائيل (Pre-Raphaelite School) للرسم الزيتي فى التأكيد على التفاصيل الحادة وعناصر الموضوعات والتى ما هى إلا محاولات فنية لإظهار قدرتهم على التسجيل بنفس دقة الصورة الفوتوغرافية ،ومن أمثلة اللوحات الزيتية التى استفادت من الصورة

الفوتوغرافية التي أعدها وليام هولمان هانت (William Holman Hunt) والذي اقتبس منه مقولة: "أن الصورة أو المخطط أو النسخة الخاصة الفريدة بنفس سوء طريقة داجير" (As Ugly as a Daguerreotype).

اشترك الفوتوغرافي جمس جراهام (James Graham) مع هولمان هانت في رحلته لمنطقة البحر الميت فرسم لوحة "العنزة الهاربة" (The Scopa Goat) الزيتية وبعد عرضها في لندن نقدت على أنها دراسة فوتوغرافية، كما أنتج جراهام (Graham) عدد كبير من الدراسات الفوتوغرافية لأعضاء محبي حركة ما قبل رافائيل (Pre-Raphaelite Brotherhood) الذين استخدموا الفوتوغرافيا كأساس لبعض لوحاتهم الزيتية.

وعلى الرغم من محاولات الفنان جون راسكين (John Ruskin) في الدفاع ضد الادعاءات المتعددة في أن لوحاتهم الزيتية كانت فوتوغرافية الطابع في خصائصها فهناك علامات وشواهد عديدة على أن العديد من أعضاء منظمة حركة ما قبل رافائيل لم يستخدموا الفوتوغرافيا بل تأثروا بها في أثناء تدريباتهم.

أما الفنان فورد مادوكس براون (Ford Madox Brown) فعمل في سنواته الأولى كملون ومنقح للصور الفوتوغرافية، كما أن ليزل (C. R. Leslie) كاتب سيرة وقصة حياة جون كونستابل John Constable -الفنان الزيتي- قد اختار أن يستخدم الصور الفوتوغرافية الأصلية عن أي طريقة أخرى لعمليات إعادة الإنتاج للصورة التوضيحية في كتابه "كتيب للرسامين المبتدئين" (A Handbook for Young Painters) المنشور في ١٨٥٥.

ومع تطور مفهوم الفن الفوتوغرافي سأم الفوتوغرافيون من عمليات التسجيل الوثائقية وظهر عصر الفن الراقى للفوتوغرافيا والذي تشاركت فيه أفكار الفوتوغرافيين الفنانين أمثال وليام ليك بريس (William Lake Price) و أوسكار جوستاف ريجلاندر (Oscar Gustave Rejlander) و هنري بيتش روبنسون (Henry Peach Robinson) في استخدام طريقة المونتاج لعدد من اللقطات الفوتوغرافية المعدة بعناية عند عملية الطبع على شريحة ورقية واحدة بتصميم وتكوين واحد لصورة فوتوغرافية إبداعية مبتكرة، كما استخدم طريقة الطبع المدمج (Contact print) لعمل صور فوتوغرافية إبداعية.

قام إدوارد جامس مايبيريدج (Edward James Muybridge) بسلسلة من تجارب تحليل الحركة الإنسانية والحيوانية حتى توصل الى سلسلة من الفوتوغرافيات المتتالية للحيوانات والحركات الإنسانية ذات التأثير المهم على فناني ذلك العصر كما بالشكل رقم (٧-١).

تأثر الفنان ايجر ديجا (Hilaire-Germain Edger Degas) الرسام الزيتي الفرنسي بالصور الفوتوغرافية في السنوات الأولى كفنّان باستخدامه للمنظور الفوتوغرافي الحقيقي عوضا عن الأساليب التقليدية -والتي تبناها الفنانين من قبله- ويظهر مدى تأثره بأعمال مايبيريدج الفوتوغرافية للترتيبات والمواضع الواقعية للأيدي والأرجل في لوحته الزيتية "لوحة البالية" (Ballet Painting) عاكسا مدى اهتمامه منذ منتصف الثمانينيات في القرن التاسع عشر بالحصول على كاميرا خاصة به ومن المحتمل أن عدد من رسومه للمناظر الطبيعية (Landscape) والتي قد رسمت زيتيا من صورة فوتوغرافية قام بالتقاطها وليست من استكشافاته التمهيدية.

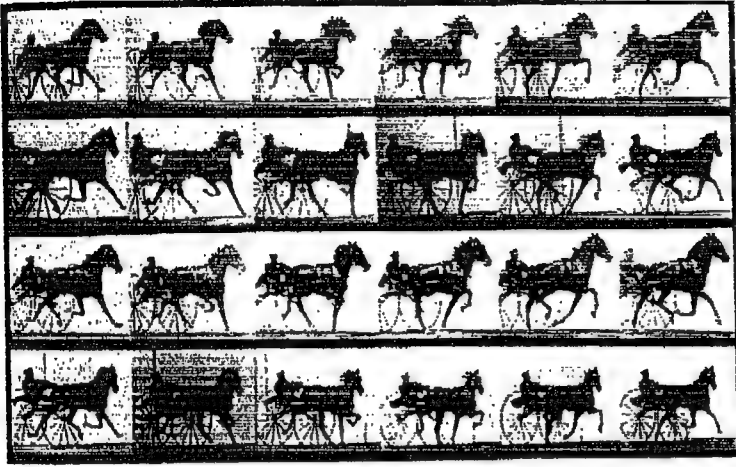
٧-٤- فوتوغرافيا الفن الرفيع (High Art Photography)

تأسس أسلوب فوتوغرافيا الفن الرفيع على يد مجموعة من المصورين الفوتوغرافيين البريطانيين الذين أرادوا لفنهم الفوتوغرافي أن يصل إلى مكانة عالية تشبه فن ذلك الوقت ، كما ابتغوا التميز وطالبوا بحقهم في عرض صورهم بجانب اللوحات في المعارض.

بدأ هذا الأسلوب في الانتشار ووصل إلى ذروة نجاحه في الفترة ما بين عامي (١٨٥٠-١٨٧٠) حيث كانت الفوتوغرافيا في بداياتها وبدأت تجذب أنظار الجمهور ، إلا أنه يعتقد أن الفوتوغرافيا لا تعدو كونها مجرد أداة لتسجيل الأحداث وإعادة إنتاجها^(١).

احتدم النقاش حول ماهية الفوتوغرافيا ، هل هي فن أم علم ؟ وفي محاولة لنيل استحسان المتلقين ، انتج مصورو الفن الرفيع صوراً تشبه اللوحات الزيتية في الموضوع والشخصيات بقدر الإمكان ، كما كانت الصور تتناول في الغالب موضوعات أدبية ذات طابع وجداني باستخدام مؤثرات خاصة ومتنوعة.

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢, P.٣٣٠.



شكل رقم (٧-١)

صور فوتوغرافية متتابعة تعرض لتحليل حركة الحصان

التي قام بها ادوارد مايردج عام ١٨٧٩.

فقدت فوتوغرافيا الفن الرفيع هذا الاستحسان فيما بعد لدى المثقفين وأصبحت غير مؤهلة للعصر بعد ظهور سلسلة من التطورات فى المعدات مثل الكاميرا المحمولة (Hand Held Camera) و الرول فيلم (Roll Film) مما أعطى القدرة للمصورين الفوتوغرافيين الهواة على إحداث تأثيرات جديدة على أساليب التصوير الفوتوغرافى خاصة والتصوير الفنى عامة، وأغلب هؤلاء المصورين الفوتوغرافيين كان لديهم الرغبة فى أن يصبحوا فنانيين جادين و ان يقوموا بتنظيم معارض خاصة، وامتازت أعمالهم بالطابع التأويلى والميل إلى المذهب الطبيعى، وكنتيجة لما سبق تطور هذا الأسلوب بالتدريج ليصبح حركة فوتوغرافية.

٧-٤-١- التفاصيل والمجاز فى فن فوتوغرافيا الفن الرفيع: (Detail and Allegory in the High Art Photography)

قام المصورون الفوتوغرافيون المحترفون بعمل دراسات فوتوغرافية حول الأشخاص والمناظر الطبيعية بتكليف من الفنانين الزيتيين ليرسموها فى لوحاتهم نظراً لأهمية التفاصيل والدقة التى يرغب الرسام الزيتى فى الحصول عليها فى لوحته، فتأثر المصورون الفوتوغرافيون بالصورة الزيتية ذات الحجم الكبير والتفاصيل الكثيرة التى يتضح من خلالها مدى الجهد المبذول فظهر، كما نصحه نقاد الفن بأن الطريقة المثلى للارتقاء بالأجهزة الميكانيكية الجديدة (الكاميرا) لأعمال ذات مستوى رفيع من الفن هو تجنب التعرض لمطابقة المواقف اليومية من تصوير وثائقي صرف، فبدلاً من ذلك يجب أن يقوم الفوتوغرافيون باستعارة موضوعات من الفنانين الزيتيين المعاصرين والتى يعبر الفنان فيها عن موضوعاته بأسلوب المجاز، فاحتوت صورهم الفوتوغرافية على قصة أو رسالة وجدانية تجسد الشخصيات الشهيرة فى القصائد والأوبرا والقصص فى ذلك الوقت، ونظراً لاستحالة وجود مثل هذه المناظر فى الواقع كان عليهم أن يكونوا تلك المناظر بأنفسهم وبذلك أصبح المصورين الفوتوغرافيين خبراء فى إدارة المسرح وتنسيق الملابس وتكوين ستديو حى مفصل، ومن أشهر التقنيات الخاصة التى استخدمها مصورو الفن الرفيع الفوتوغرافيين هو الطبع المركب (Super Impose) وفيه يصور كل عنصر من عناصر الصورة على حده (الأشخاص- الطبيعة- السماء) فوتوغرافياً ثم يتم تركيبهما بطبعهم مجتمعين على شريحة فيلمية واحدة، مثل هذه الصور المركبة كانت تتطلب مهارات فنية عديدة وساعات طويلة من العمل.

٧-٤-٢- موضوعات الفن الرفيع الفوتوغرافى: (The Themes of Photographic High Art)

كان لمجتمع الطبقة المتوسطة الفكتورية فى بريطانيا أفكار محددة حول شكل الموضوعات المناسبة للعمل الفنى ،فالمناظر التى تتعلق بالأدب والتى تمثل جزء من الحياة اليومية عادة يتم تجنبها إلا فى حالة اصطباغها بالطابع الوجدانى بشكل كبير .

نادى نقاد فن التصوير الفوتوغرافى بجدية ضرورة إزاحة الستار عن كل ما هو مألوف وغير مألوف وأن يسيروا على النهج الذى وضعه الرسامون الزيتيون الذين أبدعوا مناظر قصصية ومجازية كانت تهدف إلى توصيل رسالة أخلاقية تحمل فى طياتها غرض الوصية والأوامر .

فكان المصورون الفوتوغرافيون والرسامون يستوحون فى الغالب الموضوعات من الشعر والأساطير الشعبية والإنجيل ؛فصورة " طريقتان للحياة" المركبة لأوسكار رايجلاندر (Oscar Rejlander) عام (١٨٥٥) تعد أكبر وأشهر صورة ذات موضوع مجازى ،كما كان وليام ليك برايس (William Lake Price) فى الخمسينيات من القرن التاسع عشر ، و جوليا مارجريت كاميرون (Julia Margaret Cameron) فى السبعينات من نفس القرن يفضلان الموضوعات المستوحاة من الشعر فاستوحت كاميرون موضوعاتها من شكسبير كما يظهر فى الصورة شكل (٧-٢) تحت اسم " ادع الرب لعودة الأب سالما" (Pray God Bring Father Safely Home) لعام ١٨٧٠ وهى صورة تعرض لموقف تعليقى بطريقة مذهب الفن الرفيع فتعرض مدى نقاء كاميرون ودقتها فى تركيب المجموعات للصور الشخصية ،وفى أمريكا كان للفنان فريد هولاند داى (Fred Holland Day) سلسلة طويلة من الصور عن حياة المسيح عام (١٨٩٨) .

نجد انشغال الفكتوريين (Victorian) بفكرة الموت فى العديد من صور الفن الرفيع ،كما فى صورة "الذبول" (Fading Away) عام ١٨٥٨ وسيدة شالوت (The Lady of Shalott) عام ١٨٦١ لروبينسون (Robinson) و "ليلة فى الخارج بلا مأوى" (A Night Out, Homeless) عام ١٨٥٧ "لريجلاندر" ،و" ادع الرب بعودة الأب سالما إلى الوطن" لكاميرون وهم أمثلة مطابقة لفكرة الموت ،ومثل هذه الموضوعات كانت تلائم ما كان يعرف بالأعمال الفنية ،فنظمت جمعيات الفوتوغرافيا المنشأة حديثا معارض تحتوى على نوعية هذه الأعمال فلاقت استحسان الجماهير والفنانين على حد سواء .



شكل رقم (٧-٢)

جوليا مارجريت كامبيون "ادع الرب لعودة الأب سالما"، عام ١٨٧٠
تعرض مدى تأثير كامبيون بالأعمال الأدبية في صورها الفوتوغرافية

٧-٤-٣- تأثير حركة ما قبل رافائيل على الفن الفوتوغرافى : (The Pre-Raphaelite Influence on photographic art)

بلغ استخدام المجاز أقصى مداه فى فوتوغرافيا الفن الرفيع إلا أنه اشتهر قبل ذلك بفضل اللوحات التى قدمها فنانون الحركة الرومانسية الذين دعموا الموضوعات التاريخية فبرع الفنان "ديلاكروا" (Delacroix) بفرنسا و"توماس كول" (Thomas Cole) فى أمريكا ، ونظرًا لكون الفن الراقى (High Art) هو فى الأصل حركة إنجليزية فإن أسلوب الرسم الذى أثر عليه خلال خمسينات القرن التاسع عشر كان من صنع "رابطة ما قبل الرافائيل" وهم تلاميذ درسوا الفن فى المدرسة الأكاديمية الملكية للفن أمثال "جون ميلليس" (John Millais) و"وليام هولمان هانت" (William Holman Hunt) و "دانت جابريل روزتى" (Dante Gabriel Rossetti) والذين اجتمعوا واتحدوا تحت مسمى اشتهر بعد ذلك وهو "رابطة ما قبل الرافائيل".

أصر أعضاء هذه الجماعة على ضرورة جدية الموضوعات المتناولة ، وغالبًا ما اختاروا عرض أجزاء من القصص والقصائد ، كما عارضوا ما اعتبروه بالرسم البالى وأساليب التلوين التى سادت معظم الفنون الأوروبية فى فترة ما بعد عصر النهضة وأرادوا العودة إلى نقاء اللوحات الدينية الإيطالية قبل عصر رافائيل وعصر النهضة الكبرى ، كان هؤلاء الفنانون فى حالة ثورة على المبادئ الجمالية التى وضعها "سير جوشيو رينولدز" (Sir Joshua Reynolds) وهو أول رئيس للأكاديمية الملكية والذى شجع الرسامين الإنجليز على استخدام الإضاءة المغرقة فى الدراما والتراكيبات المقولبة وابتكر أساليب للرسم بالفرشاة ، وقد انتقدت "رابطة ما قبل الرافائيل" الفنانين "رينولدز" و "روبنيز" و "رمبرانت" لتناولهم للشكل الثلاثى الأبعاد بطريقة متناثرة ، فكان لكل فرد من هذه الجماعة أسلوبه الخاص فى التناول إلا أنهم اشتهروا فى اعتقادهم بأن من سبقوهم أفرطوا فى استخدام كآبة الموضوعات والألوان ، فقد كان اختيار الهولنديين للموضوعات ممل وباهت للغاية ، وطالما أن للفن دور أقوى من ذلك فى الأخلاق فقد حان وقتئذ عرض روحى مفيد للإنسانية ، فشعور هؤلاء الفنانين بعمق ما يقدموه واهتمامهم بحقيقة الطبيعة عبروا عنه بالمزج بين رومانسية القرون الوسطى والتركيز على الإغراق فى التفاصيل ، فقد اعتبروا التواضع أمام الطبيعة والإخلاص فى وصفها سيؤدى بهم إلى استرداد الاحترام الدينى الذى فقدته اللوحات الأكاديمية ، وربما يكون وصفهم الواقعى للأسرة والأصدقاء هو أعظم ما قدمته "رابطة ما قبل الرافائيل" إلا أنهم أخضعوه لرومانسيتهم وموضوعاتهم الروحية.

تميزت لوحات عصر ما قبل الرافائيل بالألوان القوية النابضة بالحياة ، أما الخصائص الأخرى كالوضوح فى الخطوط وحدتها وشدة التدقيق فكانت تعزى إلى

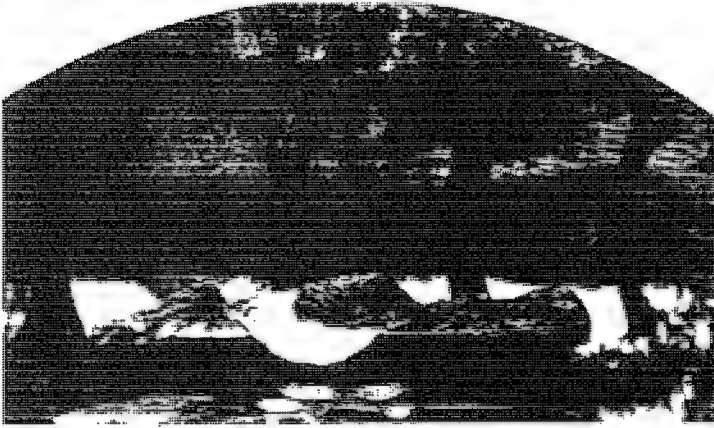
تأثرهم بالفوتوغرافيا، فكلًا من "ميلاي" و "روزيتي" استخدمتا الصور الفوتوغرافية كمرجع مناسب ودقيق لرسم اللوحات الشخصية ومناظر طبيعية تمتاز بالدقة.

أحد أهم الانتقادات التي وجهت إلى أسلوب الرسم في هذه الفترة هو أن الإصرار على نقل الطبيعية كما هي قد يؤدي إلى تقبل عام للفوتوغرافيا، وكانت تلك الفكرة افتراضية، حيث أن القليل فقط اعتقدوا أن الصور التي التقطت بالآلة من المحتمل أن تكون قادرة على التأويل الروحي، ولم تكن العلاقة بين الرسامين والمصورين الفوتوغرافيين على وفاق، كما أنه لم يتحدد بعد دور الفوتوغرافيا المفترض أن تلعبه.

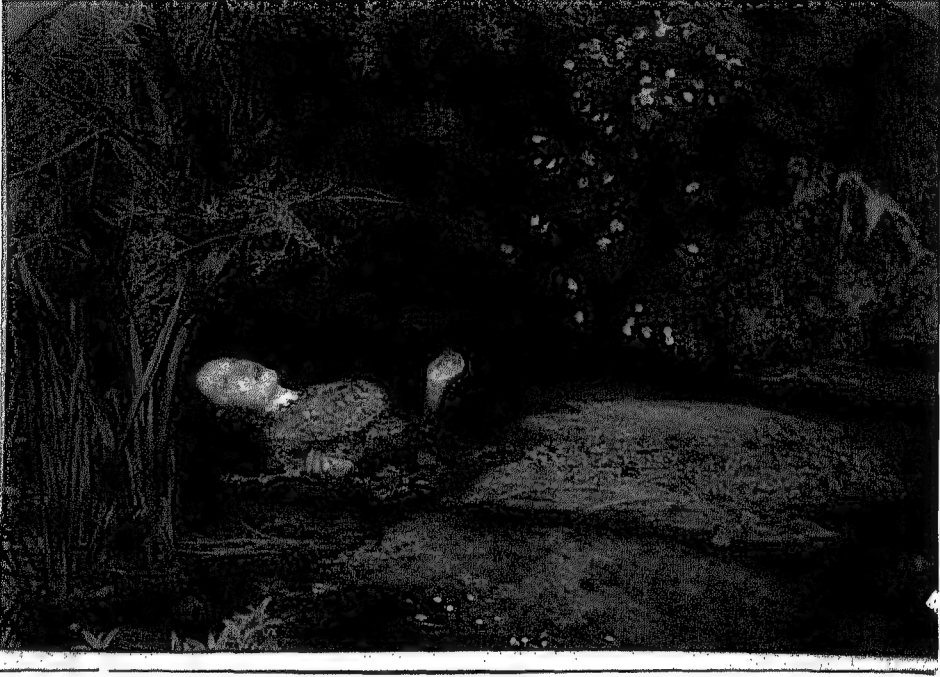
منذ خمسينات القرن التاسع عشر حاز رسامو حركة ما قبل الرافائيل بدعم من الطبقات المتوسطة التي ظهرت حديثًا، فقد راق لهم هذا الأسلوب نظرًا لطريقة الرسم التي امتازت بالدقة المتناهية والألوان والرسالة الأخلاقية الواضحة والتي كانت تبث عبر استخدام الرموز (زنبق تدل على البراءة وكتب للعفة)، وهذا كله كان يدور في إطار الاهتمام بالقيمة عند الفيكتوريين، فتأثر فنانون هذا العصر بالتفاصيل الموجودة في الصورة الفوتوغرافية، بينما تأثر المصورون الفوتوغرافيون بمضمون اللوحات لهؤلاء الفنانين ويتضح ذلك عند المقارنة بين الصورة المركبة لهنري روبنسون "سيدة شالوت" (The Lady of Shalott)، عام ١٩٦١ كما بالشكل رقم (٧-٣) فاستخدم روبنسون أشعار تينيسون (Tennyson) واستوحى منها التجهيزات التي أعد بها هذه الصورة، وصورة "أوفيليا" (Ophelia) لجون ميلاي (John Millais) عام ١٨٥٢ كما بالشكل رقم (٧-٤) التي صورت قبلها بتسع سنين، استمد ميلاي فكرة الصورة من قصة هاملت عارضا مدى الاهتمام بالتفاصيل والألوان البراقة والحدود الخارجية الحادة وكل هذه التفاصيل والعناصر تشبه أسلوب حركة ما قبل رافائيل التي أثرت في صور الفن الرفيع بشدة.

انفردت "جوليا كامبيرون" بمشاهد من أعمال شكسبير مثل صورة "الملك لير وبناته" (King Lear and his Daughters) كما بالشكل رقم (٧-٥) وهي أحد صور كامبيرون الملهمة من أفكار موضوعات حركة ما قبل رافائيل ولقد قام زوجها بدور الملك لير، وهو ما يعكس اهتمام هذا العصر بالدراما الشعرية، كما كانت الرموز تستوحى أيضًا في الصور الفوتوغرافية من الأعمال الأدبية، فضوء الأصيل كان يرمز إلى الموت والأطفال لإضفاء مشاعر الشفقة على المشهد، وقد استخدم هذا الأسلوب في لوحات حركة ما قبل رافائيل والصور الفوتوغرافية بأسلوب الفن الرفيع على السواء.

شكل رقم (٣-٧)



هنرى بيتش روينسون (سيده شالوت) عام ١٨٦١
 استخدم روينسون أشعار تينيسون (Tennyson)، واستوحى منها التجهيزات التي أعد
 بها هذه الصورة.



شكل رقم (٧-٤)

جون ميلانيس "أوفيليا" عام ١٨٥٢

تعرض مدى تأثير الفن الرفيع بحركة ما قبل رافائيل



شكل رقم (٧-٥)

جوليا مارجريت كامبيرون "الملك لير وبناته"
 الصورة مستلهمة من أفكار موضوعات حركة ما قبل رافائيل.

سادت تلك اللوحات معارض الأكاديمية الملكية في بريطانيا خلال خمسينات القرن التاسع عشر ، وعلى الرغم من انحلال جماعة "رابطة ما قبل رافائيل" عام ١٨٥٦ ، إلا أنها اشتهرت بعد ذلك وأثرت على الفنانين بدرجة كبيرة ، فالسرياليين على سبيل المثال اهتموا بالتفاصيل كثيرا ، وفي النهاية حكم على هذه الحركة بالانتهاء حيث كانت مجرد وسيط مبدع متعلق بالماضى.

٧-٤-٤-التقنيات الفوتوغرافية المستخدمة فى الصور الفوتوغرافية بأسلوب الفن الرفيع : (Photographic Techniques that used in high art photography)

كانت حدة الصورة الإجمالية تعد ركيزة أساسية عند مصورى فوتوغرافيا الفن الرفيع ، إلا أن القدرات التقنية للكاميرا فى هذا الوقت صعبت من الأمر ، وتوافق ظهور فوتوغرافيا الفن الرفيع مع التغيير إلى شرائح الكولوديون (Collation) الزجاجية فى أوائل خمسينات القرن التاسع عشر ، والتي كانت بطيئة للغاية (مساوية لحساسية ١١ ASA) وأقصى اتساع للعدسة فى الكاميرات نادرا ما تجاوز (F11) ، لذا فالتعريض طويل جدا ويعنى وجود مشكلة دائمة فى تثبيت الموضوعات المتحركة بالإضافة إلى ذلك فإن استخدام عدسات طويلة البؤرة (Long Focus Lenses) مع الكاميرات الكبيرة جعل من المستحيل تحديد الموضوعات التى تظهر فى أمامية الصورة والتفاصيل التى فى الخلفية إلا إذا استخدمت فتحة عدسة أقل لتعطى حدة اكبر فى الصورة ، لذا فإن أجزاء مختلفة من الصورة كانت تصور على حده ثم تجمع لتشكّل صورة كاملة ، وذلك عن طريق إما المونتاج أو عمل طبقات متعددة.

اهتم مصورو المناظر الطبيعية الفوتوغرافيون الأوائل بتجارب الطبع من أكثر من نيجاتيف ، وذلك لأن الشرائح الحساسة للون الأزرق لم تكن بإمكانها إظهار تفاصيل الساحب فى السماء ، وعادة ما تكون تفاصيل الأرض الخضراء ذات نفس المستوى التعريض (Exposure) ويتمثل الحل لتلك المشكلة فى عمل سلبيتين منفصلتين من نفس وجهة النظر (زاوية الرؤية) ، وتعريض أحدهما تعريض صحيح للسماء والآخر تعريض صحيح أيضا للأرض ، وبعد ذلك يتم حجب المناطق غير المرغوب فيها بحذر ، ثم الطبع على ورقة طبع واحدة وبذلك تظهر التفاصيل بوضوح فى كلتا المنطقتين كما بالشكل رقم (٧-٦) لصورة "زهو الجبلى" (The Gilly Flower) عام ١٨٨٠.

استفاد مصورو الفن الرفيع الفوتوغرافيون من هذا التكنيك وذلك عن طريق وضع اسكتش للمشهد على الورق فى البداية ، ثم عمل نيجاتيف وطبع لكل شكل أو مجموعة أشكال كل على حده ، كل جزء يضاء ويوضع بحرص ثم يظهر على شاشة محدد الرؤية فى نفس المكان والحجم الذى كان عليه فى الاسكتش الأول ، ولإعداد



شكل رقم (٦-٧)

هنرى بيتش روبنسون "زهور الجيلي" عام ١٨٨٠

وهى عبارة عن تركيب لاثنتين من السليبات ، فقام بطبع سلبية لمقدمة الصورة والأشكال ثم سلبية للخلفية.

الصورة المجمعة المطبوعة النهائية يلزم تغطية الأجزاء غير المرغوب فيها فى السلبية بورقة سوداء مهيأة لتغطية الأجزاء غير المرغوب فيها ثم طبع كل سلبية بطريقة الطبع المتلامس بالتسميق المحكم على ورقة كبيرة من ورق الألبومين (Self-darkening Albumen Paper)، ثم قص الأشكال التى طبعت من قبل بدقة وتوضع صور الأشكال على الورقة لتعمل كأقنعة بينما تعرض شريحة الألبومين بأكملها من خلف السلبية والتى تحتوى على تفاصيل خلفية الموضوع، وفى النهاية يتم تنقيح (Retouched) أى وصلات ملحوظة بعد الطبع، كما فى صورة "كارولينج" (Carolling) عام ١٨٨٧ للفنان هنري بيتش روبينسون ويمكن من تنفيذ هذا التكنيك نظراً لكبر حجم الكاميرات والشرائح الفيلمية فى ذلك الوقت كما بالشكل رقم (٧-٧)، وكذلك لممارسة طريقة الطبع المتلامس (Contact Printing) بدلاً من تكبير السلبات بالإضافة إلى خصائص الإعتام الذاتى للورق (Self-darkening) الذى سمح بفحص الكثافة والوضع لكل شكل على حده.

بدأت الجمعيات الفوتوغرافية بالانتشار فى جميع أنحاء العالم منذ أوائل العقد السادس من القرن التاسع عشر، والتى فتحت أبوابها للجماهير بمعارضها السنوية، كما اهتمت بها الصحافة وقامت بتغطيتها إعلامياً، فأصبحت تلك المعارض عامل مهم فى ذياع صيت المصورين الفوتوغرافيين ووسيلة للدعاية للمحترفين منهم لبيع صورهم.

٧-٤-٥- رواد فوتوغرافيا الفن الرفيع (Leader of High Art Photography)

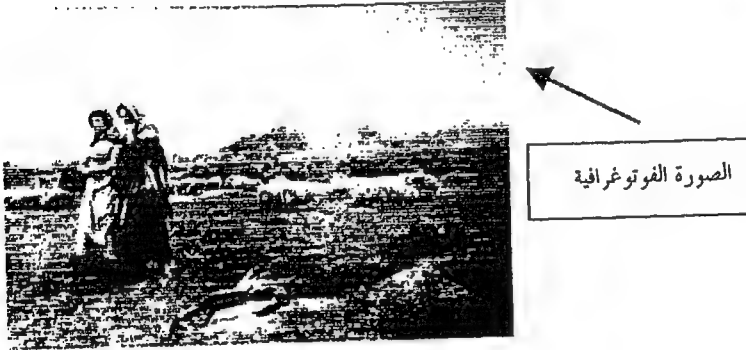
كان هناك عدد قليل من أنصار أسلوب الفن الرفيع فى أمريكا مثل جون مايل (Johan E. Mayall) من فيلادلفيا، أما فى بريطانيا فقد انتشر بصورة أكبر، ومعظم ممارسى الفوتوغرافيا اتجهوا إليها ولديهم خلفية تقليدية وتدريب بسيط عن الفن.

٧-٤-٥-١- أوسكار جوستاف ريجلاندر (Oscar Gustave Rejlander)

استقر أوسكار ريجلاندر فى وولفر هامبتون (Wolver Hampton) بإنجلترا فى العقد الرابع من القرن التاسع عشر وظل فيها حتى انتقل إلى لندن عام (١٨٦٢) طور تقنية عمل الطباعات المدمجة (Combination Prints) الفوتوغرافية وهى دمج لعدد اثنين أو ثلاث من النيجاتيفات لعمل صورة واحدة.

عمل كفنان تقليدى للبورترهيات وعرض لوحاته الزيتية فى الأكاديمية الفنية فى عام ١٨٤٨^(١)، ومنذ عام ١٨٥٦ أصبح صديقاً للعديد من

(١)ibid.



شكل رقم (٧-٧)

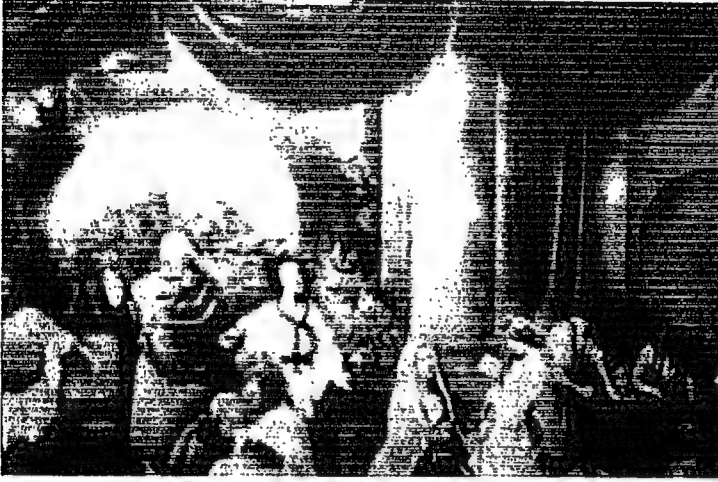
هنرى بيتش روبينسون "كارولينج" عام ١٨٨٧،

وقام فيه بعمل اسكتش مسبق قبل التصوير ثم قام بعمل سليات منفصلة للأشكال و للأشخاص وللمنظر الطبيعي ثم طبعهم على نفس الشريحة الفيلمية من ورق الألبومين.

أعضاء المجتمع في المدينة خاصة الممثلين مثل جون كولمان (John Coleman) صاحب المسرح الملكي فساعد هذين الاهتمامين -الرسم وصدافة الممثلين المسرحيين- على تكوين أسلوبه الفوتوغرافى.

افتتح استديو تصوير فوتوغرافى فى منطقة ميدلاند ببريطانيا ،تمثل جزءاً من عمله فى إمداد الفنانين بدراسات حول الأشكال والموضوعات المختلفة ،وكانت صورة "طريقتان للحياة" بمثابة بيان عن وجهة نظره فى العمل ،أما الهدف الرئيسى من ذلك فهو إثبات أن الفوتوغرافيا هى أكثر من مجرد مساعد ميكانيكى للفنان ،ولقد تسم إعداد القليل من الطبقات لصورة "طريقان للحياة" ولم يكن أى من هذه الطبقات الأصلية يتطابق مع الآخر أو مع الأصل.

انتخب ليكون عضو فى الجمعية الفوتوغرافية بإنجلترا عام ١٨٥٦ وفى العام التالى عبر عن لوحته الفوتوغرافية طريقين للحياة بمقالته التى أعدها لمعرض الكنوز الفنية بمانشستر بإنجلترا ،والذى هو بمثابة فرصة لعرض أعماله هو وزملائه لتوضيح ما يمكن تقديمه فى مجال المجاز الفوتوغرافى وللمرة الأولى تعرض الصور الفوتوغرافية جنباً إلى جنب بجوار اللوحات والتماثيل الشهيرة ،فعرض ريجلندر عدة صور أشهرها "طريقتان للحياة" ،احتشد الجمهور أمامها لمحاولة حل لغز المجاز الذى شرحه فيما بعد فى جريدة الجمعية الفوتوغرافية فى لندن فى أبريل عام ١٨٥٨ والتى أعاد فيها تقديم رسمة توماس كوتشر (Thomas Couture) للوحته "فترة اضمحلال الرومان (Les Romains de la Décence) عام ١٨٤٧ ،وتعرض صورة طريقين للحياة شخصان فى ريعان الشباب وقد حان الوقت لتلبية نداء الواجب واختيار دورهما فى الحياة ، أحدهما يختار أن يحيا حياة مستقيمة من التدين والمعرفة ، بينما الآخر يختار حياة البطالة والمقامرة والزنى ،أثارت تلك الصورة حفيظة الفيكتوريين ،حيث رأى البعض أن هناك شخصيات محددة فى الصورة كانت مبتذلة وغير محتشمة لذلك تم تغطية الجزء الأيسر من الصورة عند عرضها بعد ذلك فى اسكتلندا ،ولقد زادت شهرته عندما اعترف بأهميته فى قصر باكينجهام (Buckingham) عن طريق الملكة فيكتوريا ،والتي اشترت الطبعة الأصلية لصورة طريقين للحياة للأمير ألبرت بعد معرض مانشستر ،وبيعت عدة نسخ منها إلا أن ذبوع تلك الصورة والجدل حولها أثبط من همة ريجلندر ،الذى قام بعدها بتصوير عدد محدد من الأعمال المجازية ولم يكرر تجربة بمثل هذا الحجم الصورة فى حجمها الذى عرضت به وهو ٣١x١٦ بوصة (٧٩x٤٠سم) كما بالشكل رقم (٧-٨).



شكل رقم (٧-٨)

أوسكار ريجلاندر قطاع من صورة "طريقتان للحياة"

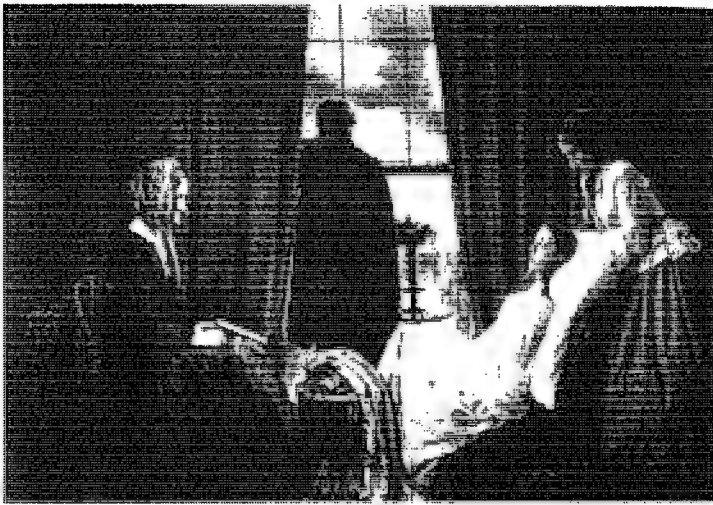
وفى عام ١٨٧٠ وضع نظرية تقول إن المجرم يمكن التعرف عليه عن طريق أذنيه وهذا ما جعل شارلز داروين (Charles Darwin) يبحث عنه فى الغالب راغباً فى أن تعطيه الصور الفوتوغرافية وصف للعواطف والانفعالات الداخلية لتصبح الصور المعروضة فى كتابه التالى باسم التعبير عن العواطف للإنسان و الحيوان (The Expression of Emotions in Man and Animals) فقام ريجلاندر بالنقاط الصور الفوتوغرافية فى الكتاب بل وكان الموديل فى بعضها، ونشر الكتاب فى (١٨٧٢) بأول صور فوتوغرافية معدة بطريقة تشغيل الهليوتيب (Heliotype Process) والتى اخترعها (Ernest Edward)، فأخذت إحدى صورته التى تصف بكاء طفل شعبية كبيرة ويقال أن ريجلاندر قد باع أكثر من (٣٠٠,٠٠٠) نسخة منها.

٧-٤-٢- هنرى بيتش ربنسون: (Henry Peach Robinson)

ولد فى لودلو (Ludlow) وعمل كمساعد لبيع كتب ومثل ريجلاندر فقد كان رسام زيتى موهوب وله صور استحسنتها الأكاديمية الملكية فى عام (١٨٥٢) بينما كان فى عمر ٢٢ عام فقط.

اهتم بالفوتوغرافيا وأنشأ ستديو فى ليمنجتون (Leamington) عام (١٨٥٧) ،وكجزء من ستديو تقليدى تجارى للبورتريهات فلقد باشر عمله فى سلسلة من الطباعات المدمجة والتى تم عرضها فى العديد من المعارض العالمية حتى نهاية القرن التاسع عشر، فصورة "الذبول" (Fading Away) عام (١٨٥٨) كما بالشكل (٧-٩) ذات التكوين العاطفى الذى يصف ويصور المرض لفتاة صغيرة قريبة من الموت وهو مشهد محبوب لدى الفيكنتوريين لفتاة تحضر ومحاطة بأقاربها الذين حزنوا لفراقها، نالت تلك الصورة نجاحاً منقطع النظير عند عرضها بعد ذلك فى معارض أخرى فى بريطانيا وأوروبا وأمريكا وقد تم تنفيذها باستخدام تكتيك الطبع المتعدد من خمس سلبات، وهى أول صورة مركبة عرضت "لروبنسون" فى الجمعية الفوتوغرافية فى لندن فى معرضها السنوى عام (١٨٥٨)، مما شجع "روبنسون" على عمل صور أخرى باستخدام الطبع المتعدد لعرضها فى المعارض السنوية للجمعية وهى عادة استمر فيها لمدة تجاوزت العشرين عاماً.

افتتح ستوديو آخر فى تيمبريدج (Timbridge Wills) عام ١٨٦٨ وحاضر وكتب عدد من الكتب فى المفهوم الفنى للفوتوغرافيا مثل كتاب التأثير البكتوريالى القصصى فى الفوتوغرافيا (Pictorial Effect in Photography) والتى صدرت أول



شکل رقم (۷-۹)
هنری روبینسون " ذبول " عام ۱۸۵۸

نسخة منه فى عام ١٨٦٩ وهى من أوائل الكتب التى تعرض فيها الصور بطريقة طبعة الودنتيب (Woodburytype Print).

كتب روبنسون كتب أخرى مثل "صور صنعت بالفوتوغرافيا" (Picture Making by photography) عام ١٨٨٤ والذى شرح فيه تقنياته ونظرياته، ولكنه بدءاً من ذلك الوقت تحول إلى السلبية الواحدة للموضوع المصور متبّعاً فى ذلك أسلوب الرسم الأكاديمي، وقد أعد هذا الكتاب وكتاب التأثير البكتوريالى القصصى للفوتوغرافيا متأثراً بفن الفوتوغرافيا الراقى (High Art Photography) لذلك الوقت.

انتخب كنائب رئيس فى الجمعية الفوتوغرافية فى عام ١٨٨٧، ولقد استقال من العمل التجارى فى السنة اللاحقة وأصبح من مؤسسى فكرة حركة الحلقة المتصلة (Linked Ring) فى عام (١٨٩٢).

تمتاز أعماله بالدقة الشديدة والاهتمام بالتفاصيل ومهارته الشخصية حتى أن الفواصل بين النيجاتيف لم تكن ملحوظة على الإطلاق.

٧-٥-٣- جوليا مارجريت كامرون: (Julia Margaret Cameron)

تم توجيه النقد جوليا مارجريت مصورة الفوتوغرافيا للبورترية هات وذلك كونها تقوم بالنقاط صورة فوتوغرافية تقترب تقنياتها وأسلوبها من الرسم الزيتي بموضوعاتها المجازية والتي ينقصها الإقناع والتخيل على غرار نقد فناني الباربيزون كونهم يرسمون لوحات زيتية فوتوغرافية الخصائص فى تفاصيل موضوعاتهم، ولها مجموعات الأخاذة من البورترية هات عن أسرته وأصدقائها، وكذلك صور مسرحية عديدة بأسلوب الفن الرفيع، وبالمفهوم الحالى فإن غالبية تلك الأعمال تبدو غير متقنة، حيث أن بها بعض الأدوات المساعدة (props) المرتجلة والملابس كانت بالية، إلا أنها كانت ترضى جمهور ذلك الوقت المتعطش للمجاز والعاطفة.

عرضت أعمالها التركيبية فى جمعية الفوتوغرافيا وحازت على إعجاب المصورين الفوتوغرافيين هناك فى حين أن البورترية هات لم تحظ بهذا الإعجاب، كما عرضت الجمعية الفوتوغرافية صور الفن الرفيع "لكامرون" فى ستينيات القرن التاسع عشر حيث لاقت إعجاب النقاد والفنانين.

٧-٤-٥-٤-فريد هولاند داي: (Fred Holland Day)

مصور غريب الأطوار ، أكمل أعماله التصويرية القصصية بأسلوب الفن الرفيع في أمريكا في أواخر لتسعينات القرن التاسع عشر بعد أن فقدت تلك الحركة وجودها في بريطانيا ، له مئات الصور التي تتناول موضوعات متعلقة بالكتاب المقدس وأشهرها صورة "الأيام السبعة الأخيرة" (The Last Seven Day) عام (١٨٩٨) ، والتي صور نفسه فيها كالمسيح وهو على الصليب كما بالشكل رقم (٧-١٠) .

٧-٥-التصوير البيكتوريالى (القصصى) (Pictorialism)

تهتم الصورة الفوتوغرافية البيكتوريالية القصصية بإحساس المثلى بالجمال فى المقام الأول قبل موضوع البحث ، فتوافق الأساليب والخطوط وتوازنها كوسائل لتوحيد عناصر الصورة أهم من التعبير الحقيقى ، كما تتجنب فلسفتهم تناول موضوعات دنيوية أو قبيحة ؛ ويحل محلها التفاصيل التي تضاف برفق للإيضاح ومعالجة الأسلوب للحصول على مؤثرات جمالية.

تطورت حركة التصوير البيكتوريالى القصصى فى ثمانينات القرن التاسع عشر واستمرت حتى العشرينات وأوائل الثلاثينات من القرن العشرين ، فى العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر كانت تلك الحركة بمثابة رد فعل ضد عالم مصورى الفن الرفيع الفوتوغرافى ، وعزم الفوتوغرافيين القصصيين (Pictorialist) على توضيح أن الفوتوغرافيا فن راقى فى حد ذاته، كما ظهر شعور شائع للفنانين فى مختلف المجالات بالرغبة فى التعبير عن شخصياتهم ومواهبهم دون التقيد بالتقاليد الصارمة فأدى هذا الاستياء إلى نشأة عدة حركات انفصالية وفى نفس الوقت تغيرت الفوتوغرافيا بشكل سريع ومفاجئ ، وبحلول الثمانينات من القرن التاسع عشر أصبح التصوير الفوتوغرافى مهنة منتشرة يستطيع امتهاتها كل إنسان يملك الموهبة بل بدأ الفنانون الهواة فى التأثير على شكل المشهد الفوتوغرافى وأثبتت الحركة أنها عالمية وتضم عدد كبير من المعارف والمفاهيم المختلفة متضمنة المذاهب الطبيعية والتعبيرية.

نظم المصورون الفوتوغرافيون البيكتورياليون معارضهم العالمية من عام ١٨٩٠ وحتى ١٩٠٠ فى أوروبا وأمريكا ، أما فى لندن فقد تكونت جماعة "رابطة الحلقة المترابطة" (The Liked-Ring Brotherhood) عام ١٨٩٢ ، وأقامت معارض فنية فوتوغرافية سنوية من عام ١٨٩٣ وحتى عام ١٩٠٩ ، فى هذه الأثناء كون الفريد ستجليتز (Alfred Stieglitz) جماعة أطلق عليها اسم "المصورون الانفصاليون" (Photo-Secessionists).



شكل رقم (٧-١٠)

فريد هولاند داي "الأيام السبعة الأخيرة" عام ١٨٩٨

ساعدت الاختراعات الجديدة من عدسات البؤرة الناعمة (Soft-Focus) وصمغ ثنائي كرومات الصوديوم الهجين (The Hyprid Gum Bichromate) وعمليات الطبع بالكربون (Carbon printing process) المصورين الفوتوغرافيين على التحكم في النتائج المرجوة بدرجة كبيرة، وبشكل عام كانت الجماعات الانفصالية تشكل خطراً يهدد الجمعيات الفوتوغرافية المتحفظة، وكان ينظر إليها باعتبارها حركات منشقة وخطيرة، إلا أنهم ويمرور الوقت حازوا على القبول في المعارض الفوتوغرافية.

في عام ١٩٠٨ بدأت تحدث بعض التصدعات والشقوق بين البيكتورياليين (أصحاب النزعة القصصية) أنفسهم، إلا أن الأسلوب كان قد ترسخ بالفعل في مخيلة الجمهور، وأصبح أسلوب التصوير البيكتوريالي هو السائد بين الهواة واستمرت ممارسته في النوادي والجمعيات الفوتوغرافية حول العالم، فساهمت تلك الحركة بشكل كبير في تقبل الفوتوغرافيا كشكل من أشكال الفن، وأصبحت البيكتوريالية أخيراً المؤسسة الفوتوغرافية الجديدة.

٧-٥-١- العوامل المؤثرة في المذهب البيكتوريالي الفوتوغرافي

نشأت الحركة البيكتوريالية نتيجة للاضطراب المتزايد بين التقاليد الموجودة والأفكار الجديدة غير التقليدية، واعتقد عدد كبير من المصورين الجادين بأن أسلوب الفن الرفيع كان مضللاً، وأنه لابد من تطوير جماليات الفوتوغرافيا لتصبح شكلاً مستقلاً من أشكال الفن.

كان الاتجاه نحو شكل طبيعي أكثر لموضوع البحث إلا أنها لم توصف بالواقعية التحليلية، فأعمال رابطة ما قبل الرافائيل والتي تمتاز بدقة التفاصيل كانت لا تزال منتشرة بين الناس، إلا أن استخدام "تيرنر" (Turner) للضوء أثر على بعض البيكتورياليين فوجههم نحو صور أقل فوتوغرافية وأكثر تأويلية.

كان لدى الفنان المعاصر "جاسم ويسنلر" (James Abbott McNeill Whistler) اتباع كثيرون اهتموا بالتصوير الفوتوغرافي، وكان يؤمن بأن الجمال لا بد أن يُرى في الصورة نفسها وليس في موضوعها، اهتم في لوحاته الزيتية واكلاشيته بالتعامل الأكبر مع اللون والكثافة على حساب الاهتمام بالتفاصيل للتأكيد على الجو العام كما كانت له مساهماته الخاصة في الصورة الفوتوغرافية الفنية، كما حول الأشياء الدنيوية إلى أعمال فنية كرد فعل للموضوعات الفيكتورية النموجية في اللوحات، وقد تكرر ذلك مع "ويسنلر" في اختياره للعناوين الشعرية مثل "لوحة ليلية وسيمفونية" (Nocturne and Symphony) التي قلدها المصورون الفوتوغرافيون أيضاً

* James Abbott McNeill Whistler: فنان أمريكي المولد، قدم الكثير لنقل الفن الزيتي الفرنسي الحديث لإنجلترا

ومن أعماله "صورة لمشهد ليلي بالأزرق: جسر باترسى القديم" (Nocturne in Blue: Old Battersea Bridge عام ١٨٧٢-١٨٥٧ والتي ألهم فيها ويستلر بضوء القمر ورحلة القارب على طول نهر ثامث (Thames) بلندن، مستخدماً الكثافات اللونية المخففة فأبدع شكل من أشكال المشاهد الليلية كما بالشكل رقم (٧-١١).

وفى فرنسا اشتهرت لوحات "كوروت" (Jean-Baptist Corot) ذات الألوان الناعمة والتفاصيل غير الواضحة منذ أواخر الخمسينيات من القرن التاسع عشر، إلا أن الأثر الكبير للرسميين الانطباعيين يبدأ منذ عام ١٨٧٠، فظهر تأثير الفنان الزيتي "ديجاس" (Degas) على موضوعات وتركيبات البيكتوريايين الفرنسيين الفوتوغرافيين وخاصة فى أعمال المصور الفوتوغرافى "ديماشى" (Demanchy)، ومن المثير حقاً ملاحظة أن طريقة عمل الفنانين الزيتيين تأثرت بالفوتوغرافيا أيضاً، فقد اعترف "ديجاس" و"مونيه" بتأثرهما بالفوتوغرافيا فى لوحاتهم، ويظهر ذلك فى طريقة تسجيلهما للحركة ومشاهد التجمعات.

بدأ الفن اليابانى يصل إلى الغرب فى أواخر القرن التاسع عشر عن طريق دراسته على يد الفنانين المهتمين باستحداث أشكال الفن، فقد أثرت التركيبات غير المعتادة والاستخدام البنائى للأشكال القوية والنابضة بالحياة لهذا الفن على الفنانين بدرجة كبيرة، قام المصورون الفوتوغرافيون بتكييف بعض هذه المؤثرات لى توافق رغباتهم ووسيطهم مع الحذر فى استخدام الضوء والتعريض، مثل أعمال إدوارد شتايشن (Edward Steichen) وبعض صور فريد هولاند داى (Fred Holland Day) والفين لانجدون كوبورن (Alvin Langdon Coburn).

سمح التقدم الذى طرأ على عالم الطباعة بنشر الصور الفوتوغرافية فى الكتب والمجلات لأول مرة، مما أدى إلى اتساع دائرة جمهور الفوتوغرافيا، فأصبحت الصور فى متناول الجميع حول العالم، وبحلول ستينيات من القرن التاسع عشر استخدمت طريقة وودبايرتيب (Woodburytype) لعرض كتب الفن الباهظة التكاليف، وفى الثمانينات من نفس القرن أمكن نشر صور واقعية فى الجرائد والصحف باستخدام الشرائح نصف اللونية (Halftone) والتي تعطى إحساساً طبيعياً للصور المنتجة للمجلات والجرائد.



شكل رقم (٧-١١)

جامس ويستلر "صورة لمشهد ليلي بالأزرق: جسر باترسى القديم" (Nocturne in Blue: Old Battersea Bridge) عام ١٨٥٧-١٨٧٢

٧-٥-٢- التقنيات الفوتوغرافية المستخدمة في المذهب البيكتوريالى الفوتوغرافسي:
(Photographic Techniques which used in the pictorial Photography)

بذل أصحاب المصانع جهداً مضنياً من أجل تحسين تصميم العدسات ومقدرة الشرائح الحساسة للضوء على تسجيل التفاصيل وكذلك عمليات الطبع ،وعلى العكس من ذلك تماماً كان البيكتورياليون يحاولون تحقيق مؤثرات مختلفة تماماً للحفاظ على الجودة القليلة للمشاهد الفوتوغرافية ليعطى الصورة شكل من أشكال الفن الذى اعتقد فيه الفنانين البيكتورياليين ،ولحسن الحظ أوجد اختراع الشرائح الجيلاتينية سوقاً كبير للمعدات الفوتوغرافية ،مما يعنى أن صناع العدسات بإمكانهم إنتاج عدسات خاصة من نوع (Soft Focus) للأعمال البيكتوريالية ،ومن لم يتمكن من شرائها من المصورين الفوتوغرافيون كانوا يقومون بعمل تقوب مكان العدسات أو حتى يحركوا الحامل ذو الثلاثة قوائم أثناء التعريض للحصول على الشكل المطلوب من صور غير واضحة المعالم إلى حد ما.

اهتم البيكتورياليون بتنقيح النيجاتيف وذلك بحذف الأجزاء غير المرغوب فيها وإظهار المرغوب فيه وفى ذلك الوقت كانت الشرائح الزجاجية تمكن المصورين من العمل بسهولة باستخدام الجرافيت (Graphite) أو صبغها من الخلف أو لصق الشريحة الزجاجية على قطعة من قماش الورق الرقيق بطريقة (Sandwich) لكى يعطى الإحساس بأنها كالمقماش ،بعض المصورين قاموا بعمل تعريض أولى على الشرائح لأسطح من القماش ثم تعريض ثانى للموضوع المصور لطمس المظهر الفوتوغرافى للصورة.

كان الفوتوغرافيون يخترعون ويسوقون طرق الطبع الخاصة بالصور أحادية اللون لإنتاج صور بالجودة المطلوبة ،وكان لكل منهم طريقة خاصة ،وفى بعض الأحيان يقومون بإنتاج صور بطريقة مستحدثة ويحاولون وضعها فى طى الكتمان ،ومن هذه التقنيات تقنية ورق البلاتينوم والتى ظهرت عام ١٨٨٣ واستخدمها البيكتورياليون ،وهو ورق خالى من الجلاتين يوضع فى أملاح البلاتينوم وهاليدات الفضة ببطء شديد فتتكون طبقة من الفضة والبلاتينوم المعدنى ثم يتم معالجة الصورة بعد التعريض بطريقة الطبع المتلامس فى محلول اكسالات (Oxalate Solution) وفى أثناء المعالجة يمكن التحكم الموضعى للألوان خلال وضع الجليسرين (Glycerin) على الصورة المطبوعة ،ومن أهم مميزات هذه الطريقة هو التشبع الكثافى وقلة اللعان للسطح نظراً لأن الصورة كانت تلمس فى ألياف الورق نفسه.

رأى الفنانون النقائليون (Purists) مثل هنرى بيتش اميرسون (Henry Peach Emerson) و "فريدريك ايفانس" (Frederick Evance) أن ورق البلاتينوم هو المكون

الأساسى لفنهم فاستخدموه بدون عمل أى تنقيح لسليباتهم حتى أن العديد منهم توقفوا عن ممارسة التصوير تمامًا حين توقف إنتاج ورق البلاينيوم عام ١٩٢٠.

استخدم ثانى كرومات الصمغ كتقنية مساعدة فى أعمال الفوتوغرافيين الفنية وللطبع بالصمغ كان يرسم على ورق الرسم باستخدام خليط من الصمغ والألوان المائية المصبوغة باللون المفضل بالإضافة إلى محلول ثانى كرومات البوتاسيوم وعندما يجف يتم طبعها بالتلاصق على السلبية وغسلها بالماء الدافئ لإزالة الأجزاء اللينة المقابلة للأجزاء المعتمدة من السلبية، وبذلك تظهر الصورة الإيجابية بألوانها المصبوغة وبأحجام صغيرة تتساوى مع حجم السلبية، وإذا أراد المصور الحصول على حجم أكبر يقوم بعرض النيجاتيف بجهاز العرض الضوئى ثم تصوير الصورة الضوئية المتكونة، ويتم التحكم فى النتائج عن طريق اختيار نسيج الورق والتقنية التى يتم بها الطلاء، فصورة الموضوع تتكون عن طريق إعادة الطلاء وإعادة التعريض للسلبية باستخدام نفس الألوان أو ألوان مختلفة تمامًا.

ساعد الفنان الفوتوغرافى "روبرت ديماشى" (Robert Demach) فى إتمام عملية استخدام ثانى كرومات الصمغ، وبرع فى إنتاج صور تعبيرية رقيقة باستخدام هذا الأسلوب، الذى اسماه بالتصوير باستخدام الحفر المائى (Photo-aquatint) ، ويؤمن أن صورته تبدأ بفكرة بسيطة من الأساس، وفى صورته "المحاضرة" (Lecture interrompue) عام ١٩٠٥ استخدم تقنية ثانى الكرومات الصمغية بالإضافة لضربات الفرشاة الحادة ليحصل على التأثير التعبيرى القوى الذى رغب فى التعبير عنه كما بالشكل رقم (٧-١٢).

اخترع الفوتوغرافيون الخبراء أمثال "فريد هولاند داي" و "دودلى جونستون" (J. Dudley Johnston) طرقاً أخرى خاصة بهم مثل بلاينيوم الصمغ (Gum Platinum)، فكانوا يقومون فى البداية بالطبع البلاينى ثم يطلوا الصورة المطبوعة بثانى كرومات الصمغ ويعيدوا تعريضها للسلبية فى نفس اتساق الصورة (مكانها)، وقد أظهرت النتائج تنوع نادر للألوان غنى بالعملة وممتاز لعمل صور ذات الطبقة المنخفضة (Low-Key).

كانت الصبغات الزيتية والبرومويل (Oil pigment and Bromoil) أحد التقنيات المساعدة فى أعمال الفوتوغرافيين الفنية منذ عام ١٩٠٤، وهى طريقة تعتمد على الزيت والتى سمحت بوجود أكبر قدر من المعالجة لكل الطرق، لا يشترط أن يكون الورق من نوع محدد، وإنما ينبغى أن يكون مطلقى بالجيلاتين والمادة الحساسة به هى ثانى كرومات البوتاسيوم، وبعد ذلك تعرض بتلامسها مع السلبية، ثم تغمر فى



شكل رقم (٧-١٢)

روبرت ديماشي "المحاضرة" (Lecture interrompue) عام ١٩٠٥
 استخدم ديماشي فيها طريق تشغيل ثانى كرومات الصمغ بالاضافه لضربات الفرشاة
 الحادة لزيادة الإحساس التعبيري.

الماء حتى تزداد الأجزاء غير المعرضة وتنتشع بالماء، ثم يتم نشر الصبغات الزيتية أو حبر الطباعة الحجرية (Lithography) بلمسات رقيقة باستخدام فرشاة قصيرة الأهداب، ترفض الأجزاء المتضخمة اللون الزيتي، بينما يتقبله الجيلاتين الصلب، وهكذا تتكون الصورة بالتدرج ويتحكم على.

سخر أصحاب المذهب الطبيعي من استخدام البيكتوريايين للصبغ والزيت، فيصف "فريدريك إيفانز" (Frederick Evans) أعمالهم اليدوية بأنها ذات ألوان باهتة، ومما لا شك فيه أن تلك الصورة كانت مختلفة تمامًا عن الصور الفوتوغرافية، فالمصورون الفوتوغرافيون الذين يعملون بهذا الأسلوب يسعون إلى فن رفيع بمؤثرات لا تمت للفوتوغرافيا بصلة.

كما استخدم الحفر الضوئي الفوتوغرافي (Photogravure) كتقنية مساعدة في أعمال الفوتوغرافيين الفنية وهي طريقة لطبع الصور الفوتوغرافية بطريقة آلية من الأكليشيوات النحاسية المحفورة، وهي طريقة مختلفة تمامًا عن طرق المعالجة الأخرى، فهي تفسح المجال لاستخدام أوراق وأحبار الطباعة وتنتج صوراً بها أجزاء داكنة وسوداء كثيرة، وفيها يتم تحويل نسيج الكربون إلى أكليشيوات نحاسية مجهزة أولاً، ثم تغسل بعد ذلك الأجزاء القابلة للذوبان ويحفر على الأكليشيوات محدثين بذلك حفر صغيرة جداً ومتباعدة في العمق، يوضع بعد ذلك الحبر ويتم التخلص من الزائد، وبذلك يتبقى الحبر في التجاويف العميقة أكثر من المسطحة، يغطى الأكليشيوات بعد ذلك بالورق وتوضع تلك الشريحة في المكبس لعمل طبعة غنية بالألوان، ونادرًا ما استخدمت طريقة الحفر الفوتوغرافي بعد ذلك، أما وقت ظهورها عام ١٨٩٥، فقد كان البيكتوريايون المخلصون في عملهم يصنعون الأكليشيوات ويطبعوا منها كأي فنلن آخر.

٦-٧- المعارض والحركات الانفصالية:

على الرغم من التقدم الذي حدث في عالم الطباعة في أواخر القرن التاسع عشر، فقد ظلت المعارض هي أهم محطة للمصورين الفوتوغرافيين لتحقيق التواصل بينهم وبين الجماهير، وفي عام ١٨٩٤ تغير اسم "الجمعية الفوتوغرافية في لندن" إلى "الجمعية الفوتوغرافية في بريطانيا العظمى" ثم "الجمعية الفوتوغرافية الملكية في بريطانيا العظمى" عام ١٩١٤ وذلك تحت رعاية الملكة فيكتوريا، وكانت آنذاك تعد أهم جمعية لعرض الصور الفوتوغرافية والترويج لها منذ ثمانينات القرن التاسع عشر. كما تطور المعرض السنوي ليصبح معرضًا يغطي كافة جوانب الفوتوغرافيا العلمية والفنية.

٧-٧-رابطه الحلقة المتصلة: (The Linked Ring Brotherhood)

كان هناك ضغط من جانب العلماء المتذمرون من قلة الأعمال الفوتوغرافية العلمية في المعارض، وعلى الجانب الآخر ضغط من جانب البيكتورياليون المتذمرون من عدم اهتمام الجمعية بالترويج للفوتوغرافيا باعتبارها شكل من أشكال الفن، مما أدى إلى رفض الأعمال التي تتبع النظرية التأثيرية لجورج دافيسون (George Davison) مثل "حقل البصل" (The Onion Field) عام ١٨٩٠، كما بالشكل رقم (٧-١٣) والتي تعد من أولى صوره التأثيرية-للاشتراك في المعرض فاستقالت مجموعة من أبرز البيكتورياليين من الجمعية، وأنشأت في العام التالي مجموعة انفصالية أطلقوا عليها اسم رابطه الحلقة المتصلة (The Linked Ring Brotherhood) وبفضل حماس ونشاط أعضاء تلك الرابطه تحولت إلى محور الفوتوغرافيا كفن رفيع في بريطانيا.

قرر مؤسسوها منذ البداية أن يجعلوا العضوية عالمية وكانت دعوة الانضمام إليها شرف عظيم وكان تنظيمها يتم بشكل ديمقراطي فكل فرد يترأس الجماعة لمدة شهر ويتم ذلك بالتعاقب خلال السنوات الثماني عشر من وجودها، فساعد على أن يصبح كبار المصورين الفوتوغرافيين من إنجلترا وأوروبا وأمريكا أعضاء، فتكونت شبكة من الاتصالات ساعدت على نمو وتقدم الفوتوغرافيا البيكتوريالية.

أقام أعضاء الرابطه معارضهم في لندن منذ عام ١٨٩٣ وحتى عام ١٩٠٩ للتعريف بالفوتوغرافيا كفن فكانت بمثابة الصالون الفوتوغرافي الفني.

٧-٨-الطريق إلى الانطباعية الفوتوغرافية: (The Impressionistic Approach)

اهتم المصورون البيكتورياليون الفوتوغرافيون بالصورة أكثر من دلالة الموضوع، وانقسموا إلى مهتمين بالأساليب الانطباعية وآخرين بالطبيعية، فكان تأثير أعمال الرسامين الانطباعيين الفرنسيين قوياً في التسعينات من القرن التاسع عشر، كما كان الإحساس بالصدق تجاه الطبيعة يترجم إلى انطباعات شخصية عن المشاهد في الصورة بأكملها كما مكنتهم سهولة عمل معالجات لونية واسعة المدى من أن يقوموا بعمل صور فوتوغرافية فنية انطباعية.



شكل رقم (٧-١٣)

جورج دافيسون "حقل البصل-جزيرة مرسى بأسيكس" عام ١٨٩٠
استخدم فيها الكاميرا ذات الثقب عوضاً عن العدسة فكانت من أوائل صوره التأثيرية.

أقيمت سبع معارض انطباعية للفنانين الزيتيين في فرنسا في الفترة ما بين عامي ١٨٧٦ و ١٨٨٦ ولاقي المعرض الأول في لندن عداء وازدراء النقاد، إلا أن الحركة أثرت على شباب الرسامين والفوتوغرافيين الذين لم يستطيعوا محاكاة الانطباعيين في استخدام الألوان، إلا أنهم قلدهم في الاستخدام الرقيق للضوء والتحكم الدقيق في الدرجات الكثافية ونعومة الخطوط.

٧-٨-١- الانطباعيون في رابطة الحلقة المتصلة الفوتوغرافية:

(Impressionists in the Photographic Linked Ring Brotherhood)

اهتم بعض أعضاء الحلقة المتصلة مثل "جورج دافيسون" (George Davison) و "الكسندر كايلي" (Alexander Keighley) و "روبرت ديماش" (Robert Demachy) و "داولي جونستون" (J. Dudley Johnston) بالانطباعية، إلا أن أعمالهم اختلفت، فكل منهم استخدم أسلوبه الخاص في الرسم أو التصوير الفوتوغرافي.

كان دافيسون مدير شركة "كوداك ليميتد" في لندن، وقد مارس الفوتوغرافيا الصريحة (Straight Photography) للتسويق لمنتجات شركته، إلا أن له أعماله الانطباعية الخاصة به، التقط جورج دافيسون العديد من الصور ومن ضمنها "حقل البصل" باستخدام كاميرا ذات ثقب مكان العدسة ليحدث تأثير البؤرة الناعمة (Soft Focus) في الصورة بأكملها كما استخدم ثاني كرومات الصمغ لمعالجات إضافية.

أما "الكسندر كايلي" (Alexander Keighley) فاهتم في بداية أعماله باستخدام البؤرة الحادة لإحداث مظهر واقعي، إلا أنه تأثر بعد ذلك بالفنان دافيسون وطور من أسلوبه الرومانسي المميز في الفوتوغرافيا الانطباعية، فاستطاع أن يبدع مؤثرات غير معتادة عن طريق عمله اليدوي الشامل على السليبات لكي يظهر بعض التفاصيل ويخفى أخرى، ثم يطبعها بعد ذلك باستخدام طريقة الكربون.

يعتبر "روبرت ديماشي" (Robert Demachy) رائد حركة الفوتوغرافيا الجمالية في فرنسا، فكان ماهراً في إجراء التعديلات على الطباعة للحصول على صورة فوتوغرافية فنية، كما أن استخدامه لطريقة ثاني كرومات الصمغ لاقت إعجاب البعض وحقق البعض الآخر، وقال عنه النقاد أنه تلمذ في طمس نوعية الصورة الفوتوغرافية فالصورة تعرض للمساة بالفرشاة واضحة أو حتى تمثل الرسم بالفحم أو بالشمع الأحمر وأحياناً يقوم بتظليل مجموعات متعارضتين من الخطوط المتوازية في النيجاتيف ليحدث تأثير الحفر، وهو أسلوب اتبعه أيضاً "فرانك أوجيني" أحد مؤسسي جماعة الانفصاليين الفوتوغرافيين، وكتب "ديماش" كثيراً عن هذا الموضوع موضعاً أنه ليس لديه وقت للموضوعية ومشيراً إلى أن هناك تداخل في أفضل اللوحات بين

واقع الملاحظات العادية وبين النتيجة النهائية ومن أعماله "المشقة" (L'Effort) عام ١٩٠٤ كما بالشكل رقم (٧-١٤) وهى إحدى صوره الفوتوغرافية المطبوعة بطريقة بيكرومات الصمغ والتي هى دراسة بأسلوب تأثيرى.

٧-٩- الطريق إلى المذهب الطبيعى الفوتوغرافى: (The Naturalistic Approach)

أثير الجدل والنقاش بين البيكتورياليين حول المزايا والخصائص فى كل من الانطباعية والطبيعية وخاصة بين مصورى الحلقة المتصلة الفوتوغرافيين (حيث أنهم كانوا أقل تقبلاً للتنوع عن المصورين الانفصاليين الفوتوغرافيين)، كلا الاتجاهين كلن رد فعل لتأثير "هنرى بيتش روبنسون" الفنى الفوتوغرافى، فعلى مدار ٢٨ عاماً سيطر أسلوب روبنسون على الفوتوغرافيا، أولاً من خلال حركة الفن الرفيع وثانياً من خلال الفوتوغرافيا البيكتوريالية، فأمن بأهمية اتباع اللوحات الأكاديمية كما أكد على أن هناك فروق بين "الحقيقة" و"الواقع"، فالواقع موجود فى كل مكان، أما الحقيقة فهى فى غياب الكذب التى يتم التوصل إليها عن طريق تجنب الواقع غير المبني على مبادئ وكذلك تصحيح القبيح، وسار المصورون على تلك التعاليم لعدة سنوات، فاشتهرت الفوتوغرافيا فى إنجلترا فى منتصف ثمانينات القرن التاسع عشر بأنها مهبدة وموثوق بها وغير مغامرة كما إنها غير مبتكرة تماماً.

نمى عدد الفوتوغرافيون الهواة فى أواخر القرن التاسع عشر مستخدمون الكاميرا لالتقاط حياتهم اليومية واللحظات المهمة فيها، ثم زاد عدد أعضاء الجمعيات والنوادي المهتمة بالفوتوغرافيا كفن تاركين الاهتمام بتسجيل الحياة اليومية، فكانت الموضوعات المعروفة بالصورة الفوتوغرافية الفنية تعد بطريقة مصطنعة فى الاستوديو وذلك تقليداً للرسوم الزيتية فى القرن السابع عشر، كما سعى الفوتوغرافيون للإبداع فى طرق الطبع المعقدة والتي تتيح التداخل (بعمليات تداخل يدوية) مع أدوات الرسم بالفرشاة وطرق أخرى مبتكرة للحصول على صور فوتوغرافية فنية.

اعتبر تسجيل الحياة اليومية مجرد عمل تسجيلات (Record-Making) أو تسجيل توثيقى (Documentation)، أما الصور الطبيعية (Landscape) فكانت الصور المفضلة لدى المصورين البريطانيين فى العقود التالية، وكما حدث انتشار مماثل لنفس الاعتقاد فى الأكاديمية الفرنسية للرسم الزيتي من ٣٥ سنة سابقة من حيث لاتباع للمدرسة الواقعية على يد الرسام الزيتي الفرنسي جوستاف كوربت



شكل رقم (٧-١٤)

روبرت ديماشي "المشقة" عام ١٩٠٤

صورة بطبعة بيكرومات الصمغ وهي دراسة بأسلوب المذهب التأثري

(Gustave Courbet) والتي دعاها "العودة للطبيعة" (Return to Nature) فقام الفيزيائي الغيور والفوتوغرافي الهاوي بيتر هنري امرسون (Peter Henry Emerson) بمهاجمة التصنع (Artificiality) في الصورة الفوتوغرافية والتي تم تقبلها من العامة كعلامة واضحة وكأمثلة على الاستخدامات الفنية للكاميرا وطالب بالعودة للموضوعات الطبيعية فكانت نصيحته أنه يجب احترام العمليات الفوتوغرافية (Photographic process) وأن يحد الفنانون الفوتوغرافيون من توجيهاتهم وتحكمهم في الصورة الفوتوغرافية، وطور امرسون نظرياته في كتابه (Naturalistic Photography) (الفوتوغرافية الطبيعية) (١٨٨٩) (والذي تتصل منه في وقت لاحق).

فكانت كتاباته مؤثرة تأثيراً قوياً وصوره الفوتوغرافية عن الحياة في الريف الشعبي البسيط أظهرت ترتيبات مقنعة أكثر لمعتقداته، كما كانت صورته الفوتوغرافية بعيدة عن نوع الفن الاصطناعي (المصطنع) -أو الدراسات فيه- وقريبه من الأعمال الجرافيكية للرسام الزيتي الفرنسي جين فرانسوا ميليت (Jean. Francoia Millet) والذي أعجب به امرسون (Emerson) عموماً.

٧-٩-١- هنري بيتش إمرسون (Peach-Henri Emerson):

في عام ١٨٨٩ تغيرت الحالة الآمنة والمتنبأ بها أثر ظهور بحث بعنوان "الفوتوغرافيا الطبيعية لطلبة الفن" (Photography for The Student of Art) لإمرسون، وهو طبيب إنجيلي يؤمن بمذهب الطبيعة وله رأى خاص في البيكتوريالية، فقد اهتم "بالصدق مع الطبيعة"، والذي يعني في رأيه "الصدق مع الوجدان" وذلك باستخدام مشاهد حقيقية خالية تماماً من أشياء صناعية كما رأى أنه ليس من الضروري ولا من المقبول تقليد أساليب الرسامين، فيتحتّم على المصورين أن يدرسوا الصورة على محدد رؤية الكاميرا الخلفي ويكونوا الصورة مما رأوه، كما اهتم بالانتقاء والعناية بوجهة النظر الملتقط من خلالها الموضوع وينبغي أن يتقيد التكوين لمحتويات كل مشهد على حده، ويفرض عليه قواعد للفن الفوتوغرافي، ويرى امرسون أن المصور الفوتوغرافي بمجرد أن يتخيل الصورة عليه أن يعمل بسرعة ويحتفظ بتلقائية وطبيعية الموضوع، فكان امرسون يتجنب تنقيح الطبع المتعدد لكى تظل الصورة نقية وفردية بقدر الإمكان.

كان "إمرسون" مراقب ومصور فوتوغرافي فذ، وكذلك كاتب ومحاضر قوى، نشر عدة ألبومات من المطبوعات البلاستينوم تصور الحياة والعمل والأشياء المحيطة بالناس في ريف شرق إنجلترا في إنجلترا، وبعض نظرياته عن الفن لها أسس علمية فعلى سبيل المثال أراد أن يحمي عين الإنسان من رؤية المشاهد ذات التفاصيل المتصلة كما في عدسة الكاميرا لذلك كانت الكاميرا تعرض تشويهاً للحياة الواقعية

بدلاً من التركيز على الحصول على درجة الحدة القصوى، فإنه يمكن الحصول على المؤثرات الطبيعية بتسجيل جزء من الصورة بحدة وعرض التفاصيل كاملة، أما الأجزاء المتبقية فتحدد بنعومة، كما بالشكل رقم (٧-١٥) وهى صورته "تجمع زنبق الماء" (Gathering Water lilies) عام ١٨٨٥، وهى أكثر صور امرسون شهرة ذات طبعة بلاتينية والتي عرضت فى كتابه "الحياة والمناظر الطبيعية خارج نورفولك" (Life and Landscape on the Norfolk Boards) واستخدم هذه الصورة ليعرض اتجاهه وفكره فى إظهار الطبيعة فوتوغرافيا متجنباً كل عمليات التنقيح، ومن المدهش أنه قد تراجع عن تلك الرؤى عام (١٨٩١) فى كتيب درامى عن الفوتوغرافيا كعلم وليست فن، إلا أن أفكاره كانت قد رسخت فى مخيلة كل من المصورين الفوتوغرافيين والعامة.

كانت الحركة الطبيعية بمثابة مدخل جديد إلى الفوتوغرافيا البيكتوريالية قادرة على التعبير عن أفكار يعجز الفن الرفيع والتقنيات البيكتوريالية القائمة عن الوصول إليها، اتخذ عدة مصورين فوتوغرافيين هذا المذهب ممن ينتمون إلى رابطة الحلقة المتصلة، أو من ينتمون إلى الحركات الانفصالية.

كان تأثير "امرسون" على الأسلوب الفوتوغرافى مستمر وبعيد المدى، نستطيع أن نرى ذلك فى أعمال "فريدريك إيفانز" (Frederick Evans) و "الفريد شتيجلitz" و "بول ستراند" (Paul Strand) وكذلك فى أعمال مصورين فوتوغرافيين ينتمون إلى الحركة الفوتوغرافية الصريحة (Straight Photography) التى ظهرت بعد ذلك مثل "اندريه كيرتيز" (André Kertész) و "هنرى كارتير بريسون" (Henri Cartier-Bresson).

ومن هذه المدارس نجد أن الفوتوغرافيا منذ أن بدأت فى ثلاثينات القرن الثامن عشر أثرت وتأثرت بالمفاهيم المتغيرة فى الفن، فبدأت بأن تأثرت هى بالأصل الموجود وهو التصوير الزيتى فأضحى الفنانون الفوتوغرافيون مقلدين لفكر وتأثيرات الرسم الزيتى ثم بدأ الفوتوغرافيون أنفسهم بالانقلاب على هذا الفن الفوتوغرافى العدى اعتبروه بعيداً عن تسجيل الواقع الصريح وبما أن الفكرة هى الأصل فى الفن فلم لا يستخدمها الفوتوغرافى الفنان لتقديم صور فوتوغرافية تشكيلية بأدوات فوتوغرافية، بدأ ذلك فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين، فكان القرن التاسع عشر عبارة عن اقتراب الشكل الفنى الفوتوغرافى من الفن الزيتى الأكاديمى حتى استخدمت طرق وأساليب غير فوتوغرافية أو شبه فوتوغرافية ثم تم الانقلاب على هذا التيار فى أعمال لمصور فوتوغرافية تامة لعمل صورة تشكيلية يظهر فيها مدى قدرة الفوتوغرافيا كشكل من أشكال الفن التشكيلى المرئى على إبداع صورة فنية.



شکل رقم (۷-۱۵)

امرسون هنری بیش "تجمع زنبق الماء" عام ۱۸۸۵

طبعه بلاتینیوم

الفصل الثامن

الفوتوغرافيا التشكيلية في

القرن العشرين

٨- الفوتوغرافيا التشكيلية في القرن العشرين

تعتبر الحركة التعبيرية الألمانية والفرنسية للرسم الزيتي من أكثر النقاط المؤثرة في نشأة وتطور الشكل الجديد من الفن والذي برز وتبلور عام ١٩١٠، فلقد طالب الفنانون الصغار لهذه الحركة بمقاومة السيطرة على الفن في قوالب أكاديمية وأن يحصلوا على حريتهم في التعبير عن مشاعرهم، وقد طالبت بالتعبير عن ما بداخل النفس والوصول إلى هذه المشاعر عوضاً عن إظهار المظهر الخارجي للموضوعات أو الانفعالات فقط، وهي نفس المبادئ التي اعتنقها أصحاب الحركة الانفصالية (Photo-Secession) سواء الفوتوغرافية أو الزيتية فأصحاب هذه النزعة رومانتيكين في الأصل والذين انتقلوا إلى الحركة ما بعد التأثيرية (Post-Impressionism) والتي عرضت لأفكار جديدة في الرؤية والإحساس وفي بدايات القرن العشرين عندما حدث النمو الكبير والإدراك الجديد للفن، ففتح كل من سيزان وسيورات وجوجان وفان جوخ الأبواب على مصراعيها للفنانين الرسامين الصغار والتي لم يجرأ أحد على فتحها من قبل أو المرور من خلالها فكانوا مثلهن لاكتشاف العالم الجديد من الأساس الفنية المتنوعة والغامضة، وكان شكل هذا الفن الجديد في إعادة اكتشاف اللون وإعادة توظيف خواصه ومكوناته.

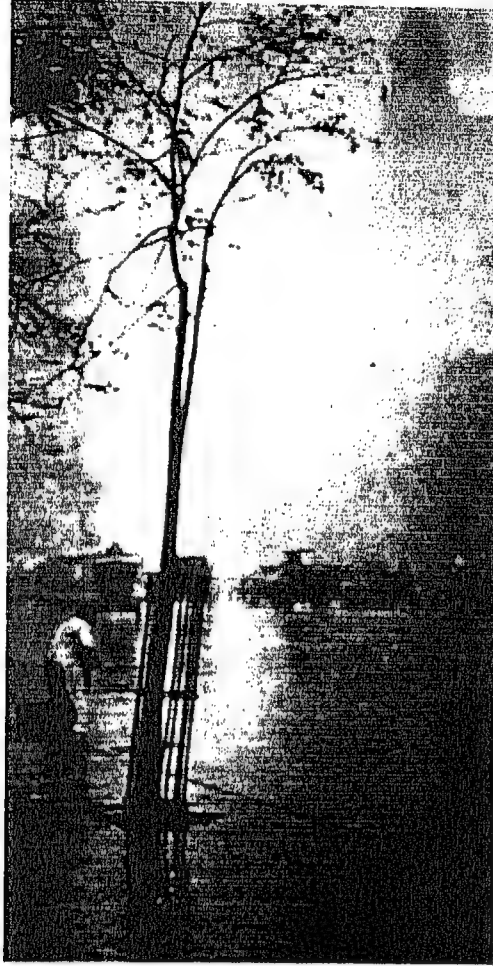
ظهرت في القرن العشرين العديد من المدارس الفنية التي تعبر عما بداخل الفنان وكان هذا الشكل من المدارس ما هو إلا رد فعل طبيعي لمدى واقعية الفوتوغرافيا والتي نراها حتى الآن قد أثرت بشكل كبير في تغيير الشكل الفني الأكاديمي والشعبي بل لقد غيرت من كل أشكال الحياة والتي ظهرت في فترة تغيير ثقافي وحضاري عالمية وهي عصر الآلة، فكانت من أهم أشكال هذا التغيير، وعظمت درجتها لأنها ربطت بين الآلة والفن، ويظهر ذلك منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى نهايته وفي بداية القرن العشرين فنرى المدى الكبير الذي تغيرت فيه أشكال الفن حتى نصل إلى الحركة التعبيرية التي ظهرت في فرنسا وسميت بالحركة الوحشية ذلك بسبب الطريقة التي عبر بها فنانها في لوحاتهم الزيتية من ألوان جريئة وأشكال مبالغ فيها، وهو الاسم الذي أطلقه عليها الناقد الفرنسي (Louis Vaux Celles) حين رأى أعمالهم في صالون ١٩٠٥، والذي تحول بعض منهم فيما بعد من أمثال جورج براك (Geroges Braque) للتكعيبية إلا أنهم فقدوا تأثيرهم على الشعب بعد سبع سنوات مقارنة بالأشكال الجديدة من الفن^(١).

(١) Ocrirk, stinson, wigg, Bone, Coyton, (Art fundamentals theory and practice), school of art, bawling, Green state, ١٩١٨.

ونلاحظ أن معظم الأشكال الفنية الجديدة في بداية القرن العشرين قد تأثرت بالفنون الشعبية المختلفة فلقد استطاع الفنانون بعد ظهور الفوتوغرافيا أن يقوموا بدراسة الأشكال الفنية في الأماكن البعيدة عنهم فأصبح لديهم خبرات بصرية جديدة ومختلفة باطلاعهم على الفنون القديمة المصرية واليونانية واليابانية والقبطية والفنون الإفريقية والآسيوية وغيرها وفي التعبيرية الألمانية وجد الفنانون الألمان أن من واجبهم أن يكونوا على قدر كبير من الإبداع ليستطيعوا أن يتحملوا عبء كونهم حاملين راية الفكر والقيم الفنية الجديدة فكان منهم من استطاع أن ينشئ مدارس قد أثرت في التصوير الزيتي الأوروبي في الخمس عشرة سنة التالية (أوائل القرن العشرين) وذلك عن طريق ثلاث مجموعات فنية (The Bridge) Die Brücke, (The Blue Rider) Die Blaue Reiter, (The New Objectivity) Die Neue Sachlichkeit. فكانت حركتهم التعبيرية مستنقاة من بيئتهم التي تداخلت مع الأمور السياسية والاجتماعية.

٨-١- الحركة الانفصالية الفوتوغرافية: The Photo Secession

عندما نتحدث عن الحركة الانفصالية في أمريكا ، فإننا نتحدث عن "ألفريد شتجلينز" الذي أبدع في صورته "استحمام الربيع، نيويورك" (Spring Showers, New York) عام ١٩٠٢ ويظهر فيها شعوره القوي بعناصر الطبيعة ومهارته في إبداع صورة غير متأثرة بالمذهب البيكتوريالي كما بالشكل رقم (٨-١)، وصورته "القليل ولقال ،كاتويك" (Gossip, Katwyk) في نفس العام الذي انتخب فيه كرئيس لرابطة الحلقة المتصلة ويظهر فيها كيف أنه انتقل من تصوير الموضوعات المعالجة بالطبع المتعدد وغيرها من الطرق المختلفة المستخدمة في ذلك الوقت للموضوعات الحقيقية مع التأكيد على الإحساس العام كما بالشكل رقم (٨-٢) ،وهو العضو الرائد في نادي الكاميرا (The Camera Club) في نيويورك ،كما دعى لتنظيم معرض لصالح نادي الفنون الوطنية عام ١٩٠٢ ، وأطلق على العرض اسم الحركة الانفصالية الفوتوغرافية (The Photo-Secession) ،كما أدرج أسماء أغلب المشتركين في المعرض في عضوية جماعة الانفصاليين الفوتوغرافيين ، التي ضمت "فرانك أوجين" (Frank Eugene) و "جيرترود كاسير" (Gertrude Käsebier) و "كلارنس وايت" (Clarence White) و "إدوارد شتايشن" (Edward Steichen) ،وكان العديد منهم في نفس الوقت أعضاء بجماعة "رابطة الحلقة المتصلة" ،في العام التالي أصدرت الجماعة مجلة فصلية تحت اسم "عمل الكاميرا" (Camera Work) والتي رأس تحريرها "شتجلينز" ،الذي افتتح عام ١٩٠٥ صالة عرض مخصصة للعرض وبيع



شكل رقم (٨-١)

الفريد استيجليتز "استحمام الربيع، نيويورك" عام ١٩٠٢
ويظهر فيها شعوره القوى بعناصر الطبيعة ومهارته في إبداع صورة غير متأثرة بالمذهب
البيكتوريالى



شكل رقم (٨-٢)

"قناة ريجينت ،لندن" (Regent's Canal ,London) عام ١٩٠٥

أعمال الانفصاليين الفوتوغرافيين في شارع "٢٩١ الشارع الخامس" الذي سمي فيما بعد صالة عرض "٢٩١".

كانت هناك صفات مشتركة بين جماعة الانفصاليين الفوتوغرافيين وجماعة "رابطة الحلقة المتصلة" منها أن العضوية كانت بمجرد الدعوة وأن عمل الجماعة ينصب على أعمال المعرض كما أن هناك نقاط اختلاف تتمثل في :

أولاً: أن جماعة الانفصاليين كانت تكرر عملها لصالح الفوتوغرافيا الأمريكية ومنافسة الأعمال البريطانية والأوروبية.

ثانياً: أن شخصاً واحداً هو الذي يدير الجماعة وهو "شتيجليتز"، حيث كان مسؤولاً عن اختيار الأعمال التي تعرض في صالة العرض أو التي تشارك في العروض الخارجية.

وفي غضون سنوات أصبح الانفصاليون رواداً للفوتوغرافيا البيكتوريالية على مستوى العالم واستطاع "شتيجليتز" وحده تحويل مركز إشعاع الفوتوغرافيا الإبداعية من بريطانيا إلى أمريكا^(١).

ولقد ذكر في مراسلات بين الفوتوغرافي Alfred Stieglitz و Gorge L. Beam حيث كان معظم أعضاء حركة (Photo-secession) أعضاء في حركة (The Camera Club) بنيويورك ولم تكن (Photo-secession) بأي طريقة من الطرق فرعاً للـ (The Camera Club).

أسست حركة (The Photo-secession) في ١٧ فبراير لعام ١٩٠٢ ومن أهدافها:

-تحسين الفوتوغرافيا كتطبيق للتعبيرات (كنوع من أنواع الممارسات والتطبيقات المصورة "القصصية")

-جذب الأمريكيين الممارسين والمهتمين بالفن.

-إقامة معارض من وقت لآخر لأعمال الفوتوغرافيين على أن لا تقتصر على أعمال فنانين الحركة الأمريكيين.

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. ٣٣٦-٣٧

تتكون الحركة من:

- مجلس الإدارة :عبارة عن المدير واثنى عشر آخرين ومهامهم منصبة على الإدارة والعلاقات التجارية والمهنية للمنظمة.
- أعضاء الإدارة ويتم اختيارهم بواسطة المجلس.
- الزملاء Associations: وينتخبوا من أنفسهم الخمسة الإضافيين في المجلس بالقبول بالصورتين الجديديتين بدون الخضوع أو الإذعان للمحكمين في كل المعارض^(١).

٨-١-١- ألفريد ستيجلتز والانفصالية:

Alfred Stieglitz and the Photo-Secessionists

في نهاية القرن ١٩ وبداية القرن العشرين أضحى (Stieglitz) من أشهر المصورين الفوتوغرافيين في أمريكا، وذلك بعد أن فاز بأول جائزة في مسابقة المصورين الهواة، وخلال سنوات قليلة فاز بأكثر من ٥٠ ميدالية في بداية القرن العشرين، وانضم للحملة القائمة للتعريف بالفوتوغرافيا كوسيط شرعي للتعبيرات الفنية، فكانت الحركة الانفصالية الفنية هي الاعتراف الدولي للفوتوغرافية الفنية والتي أبدت بها مجلة حررت ونشرت بواسطة ستيجلتز Stieglitz نفسه وكانت تدعى (Camera Work).

ولقد كانت حركة الانفصالية (Photo-Secession) عبارة عن مجموعة من الفوتوغرافيين يرأسهم (Stieglitz) والذي اعتقد في أنه كان من الضروري التفريق بين الفوتوغرافيا (كمقال مرئي) (As visual reporting) والفوتوغرافيا كتعبير مرئي (As visual expression)، وقد رأى فنانون الحركة الانفصالية أنه لإظهار الجانب الجمالي للوسيط الفوتوغرافي فإنه يجب أن يتعدى هذا التأثير على الورق فكرة إعادة صياغة الواقع ومدى التحكم الدقيق في تكنولوجيا الوسيط بل يجب الاهتمام بالتكوين و الضوء والظل وترتيب الخطوط فهم يبحثون عن المفاهيم الجمالية التي تناسبهم وتناسب عواطف وحواس المشاهدين، فصوت الجاليري القائم في شارع ٢٩١ للانفصاليين والذي اشتهر بجاليري ٢٩١ لصالح الفوتوغرافيا وجمالياتها ولم يكن قاصرا على الصور الفوتوغرافية فقط بل ضم أعمال الرسامين أمثال بيكاسو وماتيس

(١) <http://www.cc-٠٢٢.html/>

وغيرهم حتى أن نقاد الفن رأوا أن الجاليري هو من أهم نقاط التحول في الفن الحديث بأمريكا.

أدركت جماليات الفوتوغرافيا وكتب العديد من النقاد الفوتوغرافيين عنها فكان الفنان الفريد ستيجليتز من أكثر المجادلين فيها وفي أعماله المتعددة ما يعبر عن خصائص هذا الوسيط الجمالية، كما كشف كل من جرتروود ستين (Gertrude Stein) ووليام كارلوس (William Carlos William) عن العديد من الاقتراحات لهذه الجماليات فأدرك هؤلاء الكتاب الإمكانات الخفية في الوسيط والتي يمكن أن يقدم بها العالم الموضوعي بشكل أفضل من السابق، فالأفكار المكررة والموضوعات غير الهامة والتي ترى على إنها عادية وتافهة لدرجة عدم الاهتمام بوجودها، أصبح من الممكن النظر إليها بوجهات نظر جديدة ومختلفة^(١).

٨-١-٢- نهاية الحركات الانفصالية: (The Demise of Secessionist)

بحلول عام ١٩٠٨ انهارت العلاقات بين البيكتورياليين البريطانيين والانفصاليين الفوتوغرافيين، واستبعد الصالون الفوتوغرافي في هذا العام عدة أعضاء في جماعة الحلقة المتصلة، وذلك لصالح المصورين الأمريكيين، كما اشتد الجدل بين أعضاء الجماعة أنفسهم، وفي عام ١٩١٠ حل صالون لندن محل الصالون الفوتوغرافي للحلقة المتصلة، واستبعد الأعضاء الرواد مثل "جورج دافيسون" و"كرايج أنان" (Craig Annan)، لفترة قصيرة حاول الأعضاء المبعدون تكوين جماعة أخرى تنافس صالون لندن وأسموها باسم "حركة لندن الانفصالية" (London Secession)، ثم عرض صالون لندن أعمال المصورين الأمريكيين الذين استغنوا عن "ستييجليتز"، الذي اتهمهم بالتكبر، في حين اتهموه هم التعصب للموضوعات المرسومة والمعالجات التأثيرية التي استخدمها المصورون البيكتورياليون، وفي الفترة ما بين عامي (١٩١٠-١٩١٧) لم يبق خلالها "ستييجليتز" سوى ثلاثة عروض فوتوغرافية في صالة عرض ٢٩١، كان الفراغ الذي ترك في صالة العرض ومجلة "عمل الكاميرا" (Camera Work) يخصص للأساليب الحديثة للفن غير الفوتوغرافي في أوروبا واللوحات الحديثة التي ساعدت في النهاية على ملء فراغ البيكتوريالية "بالفوتوغرافيا الصريحة" (Straight Photography)، وتحول الانفصاليون الفوتوغرافيون إلى الاحتراف أو تكوين جماعات بيكتوريالية خاصة، وفي عام ١٩١٧ أغلقت صالة العرض وكذلك مجلة "عمل الكاميرا" ولم تعد تلك الحركة رائدة بعد ذلك.

(١) <http://www.Poetic.Conversations.modernism.html/>

٨-٢- الفوتوغرافيا الصريحة (Straight Photography)

"الفوتوغرافيا الصريحة" و"الواقعية الجديدة" هي أسماء أطلقت على إحدى أكبر الحركات التي انفصلت عن البيكتوريالية عام ١٩٢٠ واهتمت بالموضوعات البعيدة عن الافتتان بالمجاز والأفكار التي تبناها أصحاب أسلوب الفن الرفيع، كما تأثر عدد كبير من الفوتوغرافيين بالحركات الثورية في الفن الحديث واتجهوا إلى الصور الواقعية الغنية بالتفاصيل وأصبحت الموضوعات طبيعية وتتجول بين الطبيعية الدرامية والبورترية المباشرة والصور المقربة لأشكال النباتات المعقدة، كانت الصور خالية تمامًا من أي مؤثرات خاصة كالنثتيت أو المعالجة أثناء الطبع، بل كانت الجودة متأصلة في مدى الاستفادة من الوسائل الفوتوغرافية واستغلالها لآخرها، مما أعطى وفرة اللون الطبيعي والقدرة على عرض التفاصيل والتلاعب بالضوء^(١)، واليوم نحن نستخدم تلك الخصائص دون التعرض للمساءلة، أما في بداية العشرينيات من القرن العشرين فإن التفكير في عمل صور جادة لأشياء عادية وديوية كان يعد تطرفاً.

تتجلى أصول الفوتوغرافيا الصريحة في الفوتوغرافيا البيكتوريالية في أعمال "الفريد شتجلتير" قبل عام ١٩١٠، وأعمال "فريدريك إيفانز" (Frederick Evans) مثل صورته "بحر درجات السلم" عام ١٩٠٣ والتي ظل فيها عدة ساعات ليحدد وجهة النظر المناسبة لصورته كما جاء في عدة أوقات من اليوم لدراسة الإضاءة الطبيعية الساقطة عليها وقام بالنقاط السلبية مقاس ٢٥x٢٠ سم ثم طبعها طبع متلامس بدون أي تنقيح على ورق بلاتينيوم كما بالشكل رقم (٨-٣)، ومن أفضل المصورين الفوتوغرافيين في هذا الاتجاه "باول ستراند" (Paul Strand) و"إدوارد وستون" (Edward Weston) في أمريكا، و"البرت رانجر- باتزش" (Albert Renger-Patzsch) في أوروبا.

٨-٢-١- ردود الأفعال تجاه الفوتوغرافيا الصريحة: (Reacting to the Straight)

حدثت ثورة من الجمعيات الفوتوغرافية المؤسسة-على غرار الفكر البيكتوريالي القصصى- على شكل الفوتوغرافيا الصريحة وجل معارضتها في عدم إعطائهم الصلاحية بعرض أعمالهم في المعارض الخاصة بهم.

أما في بريطانيا فقد تبني المصورون الفوتوغرافيون المحترفون هذا الاتجاه بأفكاره ونظرياته، أما نوادي الهواة فالتقاليد تفوق التجريب أهمية فرفضوا الفوتوغرافيا الصريحة باعتبارها ضلال حديث للفن الفوتوغرافى، وعند صدور آخر أعداد مجلة

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢، ط٢٤٠:٣٤٢



شكل رقم (٨-٣)

فريدريك ايفيتز "بحر درجات السلم" عام ١٩٠٣

"عمل الكاميرا" (Camera Work) عام ١٩١٧-الذى خصصه "شتيغليرز" للأعمال الأولى لستراند-أصبح أسلوب الفوتوغرافيا الصريحة بارزاً على الساحة كما ساعد في تقدم الفوتوغرافيا الوثائقية الإنسانية المتزامنة مع هذا الحدث.

٨-٢-٢- تأثير الفن على الفوتوغرافيا الصريحة:

(The Influence of Art on Straight Photography)

كان لكل من الفن والفوتوغرافيا تأثيراً واضحاً على الآخر في أوائل القرن العشرين ، وفي علم الرسم قضت الحركة الانطباعية على رغبة اتجاه ما قبل رافائيل في عرض الأشياء بالتفاصيل الدقيقة ، كما أدى انتشار الصور الفوتوغرافية إما كمطبوعات على الصفحات أو كصور مطبوعة إلى تنافسها بشدة مع اللوحات كمصدر للمعلومات ، وكان رد فعل الرسامين إزاء ذلك هو تكبير حجم الأقمشة أو التأكيد على استخدام الألوان وهو تكتيك استخدام لمسات بالفرشاة ملحوظة والتأكيد على خصائص اللوحة نفسها وأصبحت اللوحات نموذج ثنائي الأبعاد يتضح فيه العمل اليدوي، ولم تصبح نافذة على العالم ، فأصبحت المكونات والعناصر الرسمية للوحة والنسيج الذى يرسم عليه وحتى الإطار بنفس الأهمية وربما يزيد عن الموضوع المرسوم نفسه.

فى العقد الأول من القرن العشرين كانت باريس محور الحركات البؤرية فى الفن الحديث ، واتبع الرسامون مثل "بيكاسو" و "ماتيز" و "براك" الأسلوب التلويلى لسيزان كما قدمت الحركة التكعيبية مفاهيم جديدة وغريبة فى طريقة العرض ، وكان الاهتمام بتقديم أفكار الموضوع أكثر من الصورة الموصوفة الحقيقية^(١) ، وفى أمريكا كان "شتيغليرز" مثلهما لاكتشاف الأفكار الجديدة فى لوحات هؤلاء الفنانين الثوريين غير المعروفين لإرسالها إلى نيويورك.

بدأت أعمال الفنانين الحداثيون منذ ١٩٠٨ تعرض فى "صالة عرض ٢٩١" ، وبعد ذلك فى عام ١٩١٣ فى "معرض مستودع الأسلحة" للوحات الحديثة ، عرفت تلك الحركة باسم "الحداثة" (Modernism) ، احترار معظم أعضاء جماعة الانفصاليين بل وصُدموا إزاء غرابة الصورة التى تحدثت بمبادئ وأسس المنظور التى استمرت منذ عصر النهضة، فقد رأوا أن مثل تلك الحركات المتطرفة تجاه التشويه والتجريد نادراً ما تتلاءم مع الفوتوغرافيا غير أن "حركة الحداثة" قد شجعت "كوبيورن" و "شتيغليرز" و "شتايشن" وغيرهم على الابتعاد عن الانطباعات التعبيرية والاهتمام بمحتوى التصميم وبناء الصورة ، وبدأ المصورون الفوتوغرافيون فى أمريكا وأوروبا اكتشاف موضوعات بطرق مبتكرة ، كما تبنا وجهات نظر غير معتادة وأخذوا لقطات مقربة

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. Pr ٤٢

واختاروا أشياء لم تصور من قبل ، وأصبح التصوير بالبورصة الحادة بالتدريج فضيلة (أى يحمى استعماله عن تجنبه) ، استطاعت الفوتوغرافيا فى الفترة (١٩١٠-١٩٣٠) أن تنفصل عن تأثير الرسم ، وكان من الملاحظ أن كل وسيط يعرض شيئاً مختلفاً كوسيلة تعبير شخصية كما أن لكل مصور فوتوغرافى الخصائص التى تميزه.

٨-٢-٣- التقنيات الفوتوغرافية المستخدمة لعمل صور مذهب الفوتوغرافيا الصريحة:

فضل بعض المصورين الفوتوغرافيين أصحاب النزعة الصريحة استخدام الكاميرات الثابتة كبيرة الحجم التى ظهرت منذ القرن التاسع عشر لعمل طبع متلامس لسلبياتهم للحصول على أعلى حدة و نقاء للصورة الفوتوغرافية ، أما الغالبية فقد استفادوا من التقدم التكنولوجى وتحسن جودة الكاميرات والعدسات والخامات ، ففضل "شيجليتز" و "ستراند" استخدام الكاميرا المحمولة (Hand-Held) وأشهر أنواعها آنذاك كانت كاميرا جرافليكس (Graflex) الأمريكية الصنع ذات الكليشيه المنعكس وعدسة واحدة ، أما كلاً من "إدوارد" و "بريت ويستون" (Brett Weston) فقد بدءا عملهما باستخدام كاميرا جرافليكس ، ثم استخدمتا بعد ذلك كاميرا كبيرة الحجم (View Camera) بمقاس فيلم ٨×١٠ بوصة (٢٠×٢٥سم) لتصوير الطبيعة والأعمال المفصلة بالحياة ، أما الكاميرات الصغيرة فكانت للبورترية والأعمال التى تتطلب عفوية ، وكان "إدوارد ويستون" يطبع أعماله على ورق البلاتينيوم المطفى ، ثم استخدم بعد ذلك فى منتصف العشرينيات من القرن العشرين ورق البروميد اللامع المعدل (Glossy Bromide Paper).

استخدم كلاً من "بريت ويستون" و "أنسل أدامز" (Ansel Adams) كاميرات الفيلم الملفوف (Roll-film) بمقاس لقطة ٦×٦ سم ذات الدقة العالية ، إلا أن أدامز استمر فى استخدام كاميرا الكليشيه فى أغلب أعماله فبخلاف الحجم الكبير تمتاز بقدرتها على معالجة كل سلبية على حده للحصول على الحد الأقصى من التحكم فى الكثافة والتباين^(١).

٨-٢-٣-١- نظام المنطقة كأحد التقنيات المستخدمة لإنتاج صورة فوتوغرافية صريحة:

كان لـ "أدامز" فلسفة تقنية اخترعها بنفسه ، تقوم على فكرة تخيل الصورة النهائية بالأبيض والأسود أثناء التصوير ، وكانت طريقته لفهم الفوتوغرافيا الصريحة

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. Pr ٤٢

تتضمن معالجة ماهرة أثناء التعريض وعمليات الإظهار للحصول على درجة كثافة اللون المناسبة لكل موضوع في الصورة ، ونشر "أدامز" تكتيك "نظام المنطقة" (Zone System) وأصبحت طريقة معمول بها للتحكم في كثافة التعريض الفوتوغرافي ، كما درست في عدة مدارس وكليات أمريكية.

استخدم المصورون الفوتوغرافيون "نظام المنطقة" لاختبار الخامات ومعالجة تقنيات الطبع للتنبؤ بمدى اختلاف صفاء اللون الخاصة من درجات الرمادي للأشياء في الطبع النهائي فكل كثافة يطلق عليها "منطقة" ويقسم من (I) إلى (IX) باللاتينية أى من واحد إلى تسعة وكان رقم خمسة (V) رمادي متوسط وتلك المناطق التسع تعرف بمقياس مدرج لقرص الآلة الحاسبة لجهاز قياس التعريض المحمول ، تعد القياسات الدقيقة لاستضاءة كل جزء في الصورة هامة جدًا لنجاح هذا النظام ، ويتغير مقياس الاستضاءة صعوداً وهبوطاً مع تغيير الفتحة أو الغالق (Shutter) ، كما يتم تعديل عمليات إظهار الفيلم الفوتوغرافي ليمدد أو يقلص خصائص السلبية ليتعادل مع الكثافات المطلوبة للموضوعات المصورة بعلو أو انخفاض درجة الاستضاءة فيعطى باتساق درجة كثافة اللون الرمادية.

٨-٢-٤- رواد حركة الفوتوغرافيا الصريحة: (Leaders of Straight Photography Movement)

أثرت الفوتوغرافيا الصريحة على الأسلوب الفوتوغرافي في عدة دول إلى درجة كبيرة، فأثرت على المصورين الفوتوغرافيين مثل "باول ستراند" و "تشارلز شيلر" (Charles Sheeler) منذ عام ١٩١٧ في نيويورك أما في أوروبا فقد ظهرت باسم حركة "الموضوعية الجديدة" (New Objectivity) منذ عام ١٩٢٤.

ظهرت تلك الاتجاهات والحركات الجديدة في المعارض الفنية العالمية منذ عشرينات القرن العشرين وبدأ تأثيرها ينتشر بالتدرج ، ووصل هذا الأثر إلى الساحل الغربى لأمريكا ونتج عنه تشكيل مدرسة فنية فوتوغرافية عام ١٩٣٢ والتي كان لها تأثيراً مفاجئاً ودرامى على تقديم الأساليب الفوتوغرافية في أنحاء العالم وهى جماعة الفتحة ٦٤ (f/٦٤ Group)^(١) والتي تتناسب خصائصها وخصائص حركة الفوتوغرافيا الصريحة بل يمكن أن نجزم أنها حركة منبثقة منها.

٨-٢-٤-١- باول ستراند: Paul Strand

تخرج من المدرسة الثانوية عام ١٩٠٩ ، وكان زائراً دائماً لصالحة عرض ٢٩١ ، وتأثر بالأعمال الفنية الأوروبية التى قدمها "ستيجليتز" أعجب "ستراند" بأسلوب

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. P٣٤٢

الفوتوغرافيا الصريحة ، وفي الأعوام التالية بدأ إجراء تجارب يومية على تصوير الأشياء وعمل صور تجريدية تتبض بالحياة ، تدور موضوعاته في إطار الأشياء المعتادة مثل أوتاد السياج ولقطات مقربة من محرقة الأقداح وظل سكة حديد علوية وشرفة منزل ريفي ، كما قدم صور بفكر مذهب الفوتوغرافيا الصريحة عن مدينة نيويورك وسكانها ، وهو لم يقصد عمل صور واقعية أو تسجيلات وثائقية ، وإنما صورها لذاتها.

تمتع "ستيجلتيز" بقدرة غير عادية على اكتشاف المواهب ، فقد انبهر بأعمال ستراند سوءا في الطريقة أو المحتوى ، وبدأت صور كصدي لأعمال "ستيجلتيز" و "ستايشن" عام ١٩١٦ أقام معرضه الخاص في صالة عرض ٢٩١ ، وفي العام التالي أفردت مجلة "عمل الكاميرا" (Camera Work) الموضوع لأعماله حتى توقف نشر أعداد جديدة للمجلة ، ثم أصبح اختيار "ستراند" للموضوعات وطريقته في التكنيك وكذلك معالجته بطرق المذهب الفوتوغرافي الصريح هي أساليب فوتوغرافية مألوفة ، وبمقارنة ذلك بأسلوب البيكتورياليين الناعم والمتلاعب بالصورة الفوتوغرافية والموضوعات المثالية والرومانسية فإن أعمال "ستراند" تعد بداية للابتكار والتجديد ، حتى أن "ستيجلتيز" كان يرجع إليها باعتبارها مباشرة إلى حد كبير .

استمر "ستراند" في عمل صور أقل تجريدية وأكثر موضوعية ، إلا أنه كان يختار الأشياء الدنيوية المحيطة به كموضوعات لأعماله مستخدماً تقنيات الفوتوغرافيا الصريحة.

لم يستطع بعض المصورين الفوتوغرافيين أصحاب النزعة الانفصالية مثل "فريد هولاند داي" (Fred Holland Day) و"رودولف ايكمير" (Rudolf Eickemeyer) وغيرهم من البيكتورياليين البريطانيين الاندماج في هذا الأسلوب الفوتوغرافي الجديد ورفضوه ، أما المصورون في لندن فقد احتقروا هذا الأسلوب ووصفوه بمدرسة صندوق القمامة للفوتوغرافيا الأمريكية.

توافقت قوة وأصالة "ستراند" مع قدرته الكتابية في التعبير عن أفكاره بوضوح من خلال الكلمات ، فقد كتب في مجلة "عمل الكاميرا" : "الموضوعية هي جوهر الفوتوغرافيا وما يقيد بها في نفس الوقت" ، كما قال : "بأن أصعب ما يواجهه المصور الفوتوغرافي هو رؤيته لكل من الجودة الكامنة وحدود الصورة ، وأن المعالجة الصادقة مثلها مثل الرؤية الشديدة مهمة للتعبير الشخصي وهذا يتحقق عن طريق الفوتوغرافيا الصريحة" ، ويقول : "إن الصدق مطلب أساسي للتعبير الحي لا يقل أهمية عن شدة الرؤية يتحقق دون خدع في المعالجة أو تلاعب فيها" ، وفي مقال آخر حاول إقناع المصورين الفوتوغرافيين البريطانيين المعارضين بأن يتخذوا أسلوب الفوتوغرافيا الصريحة ، ولخص فلسفته قائلاً "انظر إلى الأشياء التي في العالم الحللي

الذى حولك ، إذا كنت على قيد الحياة فإن ذلك يعنى شيئاً ، وإذا كنت تهتم بالفوتوغرافيا بالقدر الكافى وإذا كنت تعرف كيف تستخدمها سترغب فى أن تصور كل المعانى ، وإذا تركت رؤية الناس تدخل بين العالم وبين رؤيتك ، فستحقق الشيء الذى لا يقدر بثمن والشائع بدرجة كبيرة وهو التصوير البيكتوريالى^(١).

ومن أعماله صورته "السياج الأبيض ، بمرفاً كنت بنيويورك" (The White Fence. Port Kent, New York) عام ١٩١٦ كما بالشكل رقم (٨-٤) ، والتي قام فيها بإسقاط فكرة المنظور بطريقة غريبة كما انتج حدة فى التصميم. وصورته "الحدقة ، جورجتاون ، ماين" (Iris, Georgetown, Maine) عام ١٩٢٨ كما بالشكل رقم (٨-٥) ، والتي أعجب فيها بالتركيبات الخطية و الأشكال الفنية فى الأشكال الورقية التجريدية.

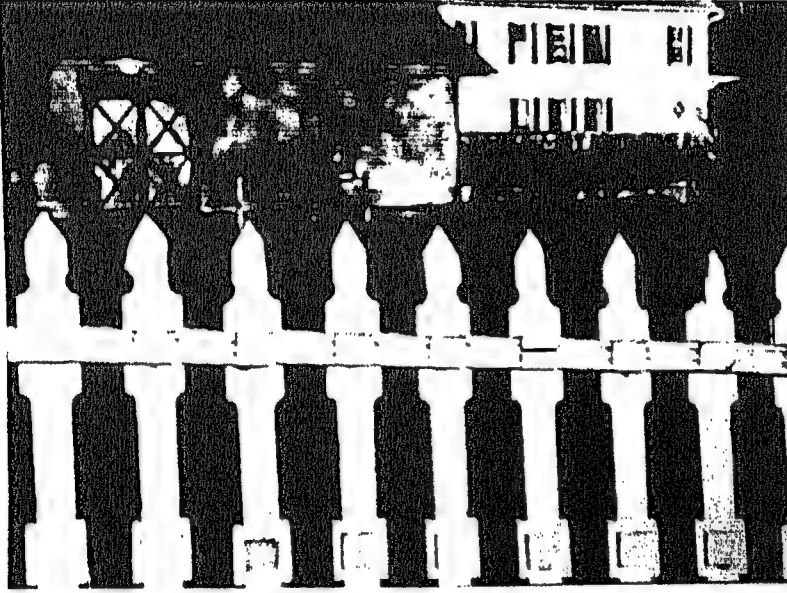
وصورته "تكرير البترول ، تما ، غانا" (Oil refinery, Tema, Ghana) عام ١٩٦٣ كما بالشكل رقم (٨-٦) وفيه يظهر تأثيره بالحدثة الأوروبية عوضاً عن الحركة القصصية فأنتج دراسة لصورة صريحة وشبه تجريدية لموضوعات تعبر عن الصناعة.

٨-٣- الموضوعية الجديدة فى الفوتوغرافيا: (The New Objectivity in photography)

حاول بعض المصورين الفوتوغرافيين الألمان مثل "البرت رينجر باتزش" (Albert Renger-Patzsch) و"كارل بلوسفيلدت" (Karl Blossfeldt) بشكل مستقل استكشاف إمكانية استخدام أشياء طبيعية وأشياء من صنع الإنسان لعمل فوتوغرافيا صريحة وذلك خلال العشرينيات من القرن العشرين ، فرأى "رينجر باتزش" (Renger-Patzsch) أن بداخل قيود وحدود الفوتوغرافيا هناك مجال لا نهائى لاكتشاف إمكانيتها المبدعة ، عن طريق عزل وكشف القوالب والتي يمكن ملاحظتها بسهولة وتقديمها ببساطة ، كما رأى بأن المصور الفوتوغرافى عليه أن يكون ملاحظ صبور ولا يسمح لأهوائه الشخصية بالتدخل ولا يحاول خلق مؤثرات خاصة باللوحات الفوتوغرافية.

نشرت أعمال البرت فى مجلة "العالم جميل" (The World is Beautiful) عام ١٩٢٨ ، وهى تجسد تفاصيل المعمار الميكانيكية والطبيعة وأشكال النبات والحيوان مثل صورته "أوانى الألمنيوم" (Aluminium Töpfe) عام ١٩٢٥ كما بالشكل رقم (٨-٧) وفى هذا التكوين القوى الذى يستخدم تكرر الأشكال و اللقطة المقربة لها هى أحد طرق عرض الموضوعات للفنان البرت رينجر .

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. Pr ٤٣-٤٤



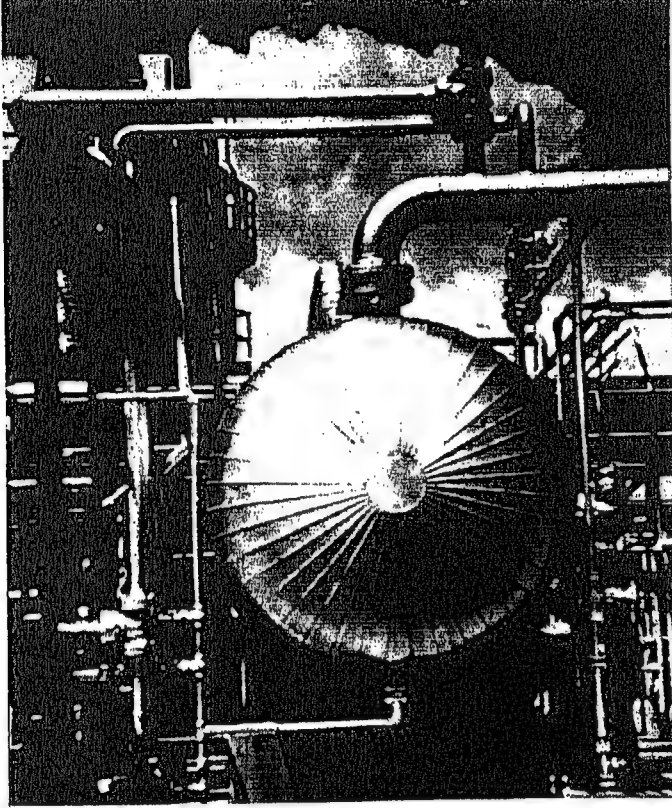
الشكل رقم (٨-٤)

بول ستراند "السياج الأبيض" بمرفأ كنت بنيويورك عام ١٩١٦



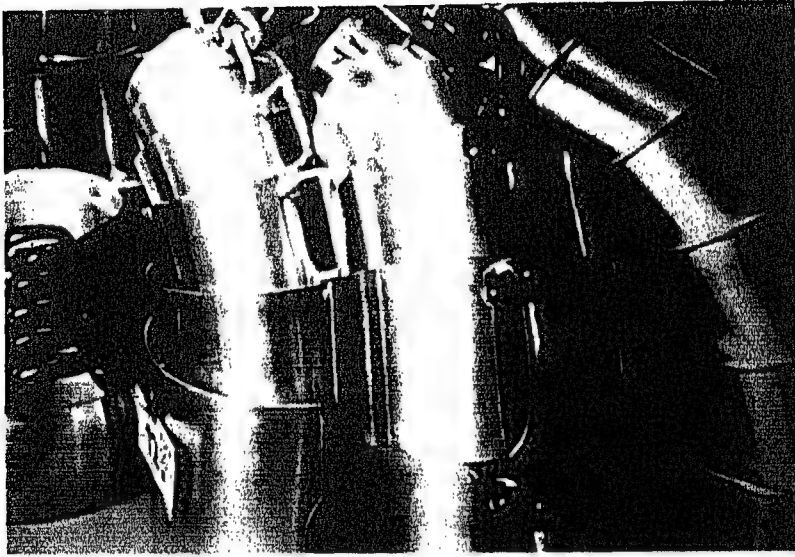
شكل رقم (٨-٥)

بول ستراند، "الحديقة"، جورجيتاون، ماين "Iris, Georgetown, Maine) عام ١٩٢٨



شكل رقم (٦-٨)

بول ستراند "تكرير البترول، تما، غانا" عام ١٩٦٣



شكل رقم (٧-٨)

رينجز باتزيتش "أواني الألومنيوم" عام ١٩٢٥

كما احتوى كتاب "كارل بلوسفيلدت" أشكال الفن فى الطبيعة" (Art Forms in Nature) عام ١٩٢٩ على صور مكبرة لبنائية وتركيب النبات باستخدام ضوء ناعم ومشتت فى مواجهة خلفية واضحة ومسطحة، ومنها صورته "الأشكال النباتية الثلاث" (Three Plant Form) عام ١٩٢٩ كما بالشكل رقم (٨-٨)، واستخدم فيها العدسة المقربة فيظهر الشكل البنائى المعمارى فى الموضوعات الطبيعية، ويؤكد على مدى الروعة فى التشابه فيما بين ما يصنعه الإنسان من ديكورات وتصميمات معمارية وهذه الأشكال الطبيعية للسنابل، فالتشابه بين الأشياء الطبيعية والتي من صنع الإنسان أضاف بعداً آخر إلى قوة الإحياء بالموضوعية الجديدة^(١).

استخدم المصورون الفوتوغرافيون الألمان كل الوسائل الممكنة فى الفوتوغرافيا لعرض التفاصيل باستخدام ثراء اللون وتدرجه المفاجئ وأقحم المصور الفوتوغرافى الألمانى فى المجال الجديد للفوتوغرافيا الاجتماعية الوثائقية وانتقد البيكتورياليون هذه الأعمال ووصفوها بأنها أعمال مملة وباهتة واعتبروا ذلك عملاً سطحياً وأنه رؤية لمجرد الرواية وليس ذى معنى.

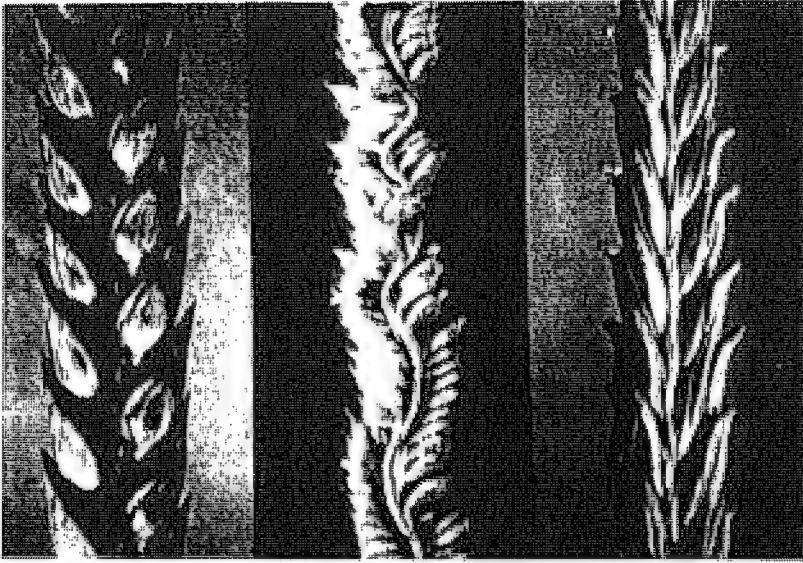
٨-٤-٤ - مجموعة الفتحة ٦٤ Group ٦٤ F:

تجمع فى عام ١٩٣٢ عدد من الفوتوغرافيين فى غرب الولايات الأمريكية تحت اسم مجموعة الفتحة ٦٤ وكان السبب فى التسمية أنهم استخدموا الفتحة ٦٤ فى عدسة الكاميرا الفوتوغرافية للحصول على صورة واضحة التفاصيل فى كل أبعادها فهى ذات عمق ميدانى كبير، ومن رواد هذه الحركة إدوارد ويستون وكيموجين كانيينجهام (Imogen Cunningham) وانسل ادم (Ansel Adame) وتعد هذه الحركة إحدى الحركات المنبثقة من فكر وأسلوب الفوتوغرافيا الصريحة.

٨-٤-١ - تأثير الفوتوغرافيا الصريحة على أسلوب مجموعة الفتحة ٦٤:

انتشر أسلوب الفوتوغرافيا الصريحة فى العالم التجارى أكثر من أى أسلوب آخر خاصة فى شكل الفوتوغرافيا الإعلانية والتي تستخدم فى الترويج للمنتجات فهى أكثر الوسائط قدرة على أن تصف المنتج بقوة وإحساس خاصة عندما يتطلب الأمر الدقة والمهارة، انتشرت الفوتوغرافيا الصريحة قبل أن تتقبلها الجمعيات الفوتوغرافية وتقدمها فى معارضها.

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. P٣٤٤



شكل رقم (٨-٨)

كارل بلوسفيلدت "أشكال النبات الثلاث" عام ١٩٢٩

اتجه "إدوارد شتايشن" (Edward Steichen) إلى احتراف التصوير الفوتوغرافي عام ١٩٢٣ وعمل حتى عام ١٩٣٧ كبيراً للمصورين الفوتوغرافيين في (Condé Nast)، امتاز بأسلوب فوتوغرافي أنيق واشتهر بعمل بورترية لمجلة (Vanity Fair) و فوج (Vogue)، مما أدر عليه ربخاً كبيراً من العمل في التصوير الإعلاني^(١).

ورث "بريت ويستون" (Brett Weston) الابن عن أبيه "إدوارد ويستون" عينه الملاحظة لعمل صور إبداعية عن طريق اكتشاف تفاصيل الطبيعة باستخدام الفوتوغرافيا الصريحة، كما وظف الخطوط والأشكال لعمل أشكال تجريدية أخاذة خالية من أي تلاعب أو معالجة كما يظهر في شكل رقم (٨-٩) لصورته "بركة قطع الأخشاب، ألسكا" (Logging pond, Alaska) عام ١٩٧٣ ويظهر فيها طريقته في معالجة الموضوعات الطبيعية بطريقة جرافيكية عالية للخطوط.

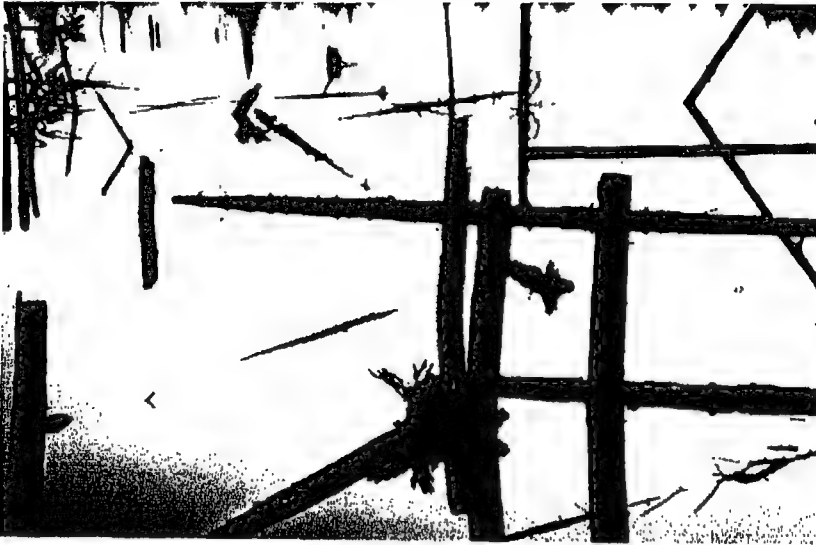
استخدم "رالف جيبسون" (Ralph Gibson) الدقة المتناهية في التفاصيل أيضاً وكذلك الواقعية في الفوتوغرافيا الصريحة بطريقة ذاتية إلى درجة كبيرة، فالأسطح أصبحت نماذج والملابس جزء من البناء أو الجسم الإنساني وهي أشكال يتم التخلص من شخصيتها عن طريق القطع وتحول بدقة إلى أشياء ما زالت حية.

٨-٤-٢-رؤاد مجموعة الفتحة ٦٤:

الفوتوغرافيا الصريحة كأسلوب مبدع يمكن أن تكون قوة وقيد في نفس الوقت، فالنفاصيل الرائعة للخطوط والألوان تعرض أجزاء غير مرغوب فيها بنفس وضوح العناصر الهامة في الصورة، كما أن الانتقاء وزاوية التصوير عوامل غاية في الأهمية لنجاح الصورة.

إن الافتتان المبرر للأداء التقني للكاميرا والفيلم من السهل جداً أن يحث المصور على النقاط صور لا تعدو كونها استعراض للحرفية، فعلى سبيل المثال هناك مصورون تأثروا بأعمال "انسل ادامز" وحاولوا تقليدها لكي يكتشفوا أن أعمالهم فشلت في التعبير عن بصيرته.

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. ط٢: ٤٦



شكل رقم (٨-٩)

بريت ويستون "بركة الأخشاب"، ألسكا" عام ١٩٧٣

٨-٤-٢-١ إدوارد ويستون Edward Weston

ولد في ٢٤ مارس ١٨٨٦ في (Highland park) بأمريكا وتوفي ١ يناير ١٩٥٨ بكاليفورنيا، وهو أكثر من أثر في فوتوغرافيا القرن العشرين، فأهميته تتمثل في تكوين فورميولا الجمال القصصي البيكتوريالي الذي سيطر على الفوتوغرافيا الأمريكية لعدة عقود، فهو متحمس للفوتوغرافيا منذ صغره ولقد بدأ مهنة الفوتوغرافيا كمتمحدي بافتتاح ستوديو البورتريه في أروبيكو (Iropico) والتي سميت الآن جلندال (Glendale) فيما بعد بكاليفورنيا، وأعماله الأولى بنفس أسلوب البيكتورياليين القصصيين (Pictorialisitis) الفوتوغرافيين الذي حاكوا أعمال التأثيرين الزيتيين^(١).

وفي عام (١٩١٥) أقام ويستون (Weston) معرض في الفن الحديث والذي قاده لرفض التأثير الظاهري (Atmospheric effect) للفوتوغرافيين القصصيين مفضلاً التأكيد على الأشكال التجريدية والتفاصيل الحادة فأنكر أعماله السابقة وثار عليها، وفضل أن يقوم بعمل تجارب جديدة لإخراج صيغة جمالية جديدة وتقنية يمكن أن تؤدي إلى إنتاج صور فوتوغرافية تعتمد على كاميرا الحجم الكبير (Large Format Camera)، وفتحة صغيرة ليحصل على أفضل عمق ميدان ممكن وحدة تفاصيل عالية، بل إنه لم يستخدم بعد ذلك المكبر مفضلاً أن يحصل على تدرج جيد من الكثافات والتفاصيل الحادة عن طريق الطبع المتلامس^(٢)، فكان يطبع النيجاتيف بالكامل بل لقد رفض أن يعالج النيجاتيف في الغرفة المظلمة (Darkroom) فكانت النتيجة تفاصيل دقيقة واقعية تنقل جمال موضوعات الطبيعة من خلال تكوين جيد ذي دقة في الإضاءة وتدرج اللون والملمس.

وفي عام (١٩٢٢) سافر ويستون إلى نيويورك و تقابل مع الفريد شتيجلتيز (Alfred Stieglitz) وبول ستراند (Paul Strand)، وفي عام (١٩٢٣) سافر إلى المكسيك حيث لقبه الفنانون ديجو ريفيرا (Diego Rivera) ودافيد سيكيورس (David Siqueiros) وجوس أروزكو (Jose Orozco) كرائد من رواد الفن الفوتوغرافي في القرن العشرين، ثم عاد إلى كاليفورنيا عام (١٩٢٧) وأنتج سلسلة من الصور الفوتوغرافية مستخدماً تقنية التصوير المقرب (Close-up) لعمل صور ضخمة لقواقع البحر والفلل الأخضر وأنصاف ثمرة الكرنب لإظهار ملامسهم الفنية للأشكال التي تشبه النحت مثل صورته "الفلل الأخضر رقم ثلاثون" (Pepper No. ٣٠) علم ١٩٣٠ كما بالشكل رقم (٨-١٠) وهي دراسة لثمرة الفلفل الأخضر، ويفضل ويستون استخدام

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. P٣٤٤

(٢) www.Britannica.com



شكل رقم (٨-١٠)

ادوارد ويستون "الفلفل الأخضر رقم ٣٠" عام ١٩٣٠

الضوء الطبيعي عن الصناعي وعادة ما يشتت ضوء الشمس بقطعة من الشاش كحائل بين أشعتها والموضوع ، وقد استخدم نفق قديم كخلفية للموضوع واستغرق اسبوع من الدراسة لتظهر هذه الصورة ذات الخطوط المتتابة والتأكيد على إحساس البعد الثالث.

وبعد عامين قام بعمل أول صورته فوتوغرافية لسلسلة من الصور عن الصخور والأشجار بكاليفورنيا والتي نشرت في عام ١٩٣٢ في كتابه "فن إدوارد ويستون" (The Art of Edward Weston)، والتي ضمت صورته "شجر العرعر بحيرة تنايا" (Juniper, Lake Tenaya) عام ١٩٣٨ الشكل رقم (٨-١١) ، وتعرض هذه الصورة موهبة ويستون في الاستفادة من خواص الطباعات لإظهار مدى تعمقه في إدراك الشكل و الملمس ، وانضم ويستون في نفس العام لمجموعة فتحة ٦٤ والذي كان معرضه في ذلك الوقت يعد نقطة تحول في تاريخ الفوتوغرافيا الأمريكية ، وفي عام (١٩٣٦) بدأ سلسلة من الصور الفوتوغرافية عن الكتبان الرملية في أوشانو (Oceano) بكاليفورنيا والتي تعتبر من أفضل أعماله كما بالشكل رقم (٨-١٢) "الكتبان ، أوشانو" (Dunes, Oceano) عام ١٩٣٦ ، وظل يلتقط صورته الفوتوغرافية والتي ظهرت في كتاب "كاليفورنيا والغرب" (California and The west) عام ١٩٤٠ ، وبعد أن ابتلى بداء الشلل الرعاش أدرك أنه قريباً لن يستطيع أن يعمل فأخذ آخر صورته الفوتوغرافية في منطقة تسمى منطقة الذئب (Point Lobos) عام ١٩٤٨ وظهرت في كتابه "الكاميرا خاصتي ومنطقة الذئب" (My Camera on Point Lobos) عام ١٩٥٠ ، وفي أعوامه العشر الأخيرة أشرف على عمل طباعات من الصور الفوتوغرافية^(١) وبذلك كان ويستون من أهم المصورين الفوتوغرافيين الذين بدأوا عملهم بفكر المدرسة البيكتوريالية واستطاع أن ينتقل إلى فكر الفوتوغرافيا الصريحة ويبدع صور فوتوغرافية تتناسب وتحدد الشكل العان للفوتوغرافيا والخاص بمجموعة الفتحة ٦٤.

٨-٤-٢-اموجين كينينجهام Imogen Cunningham

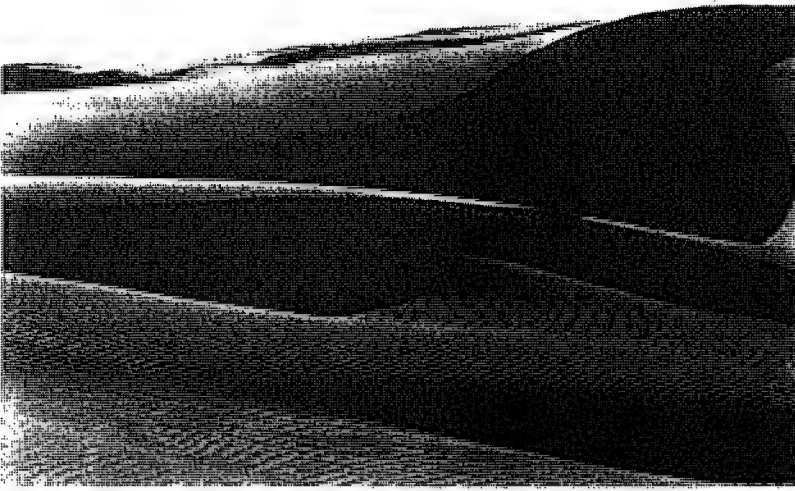
ولدت اموجين في ١٢ أبريل عام ١٨٨٣ بمدينة بارتلاند (Partland) بأمريكا، وتوفيت ٢٤ يولية ١٩٧٦ بسان فرانسيسكو بكاليفورنيا ، وهى فوتوغرافية أمريكية عرفت بصورها الفوتوغرافية عن النباتات والبروتريهات ،بدأت أخذ صورها الفوتوغرافية منذ عام ١٩٠١ حين انضمت إلى سلسلة منظمة لدراسة الصور الفوتوغرافية وتأثرت بالفوتوغرافيا البيكتوريالية القصصية الرومانتيكية.

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. P٣٤٥



شكل رقم (٨-١١)

إدوارد ويستون "شجر العرعر، بحيرة تنايا" عام ١٩٣٨



شكل رقم (٨-١٢)

ادوارد ويستون "الكثبان"، اوشانو " ١٩٣٦

رؤية فوتوغرافية مع التأكيد على الشكل

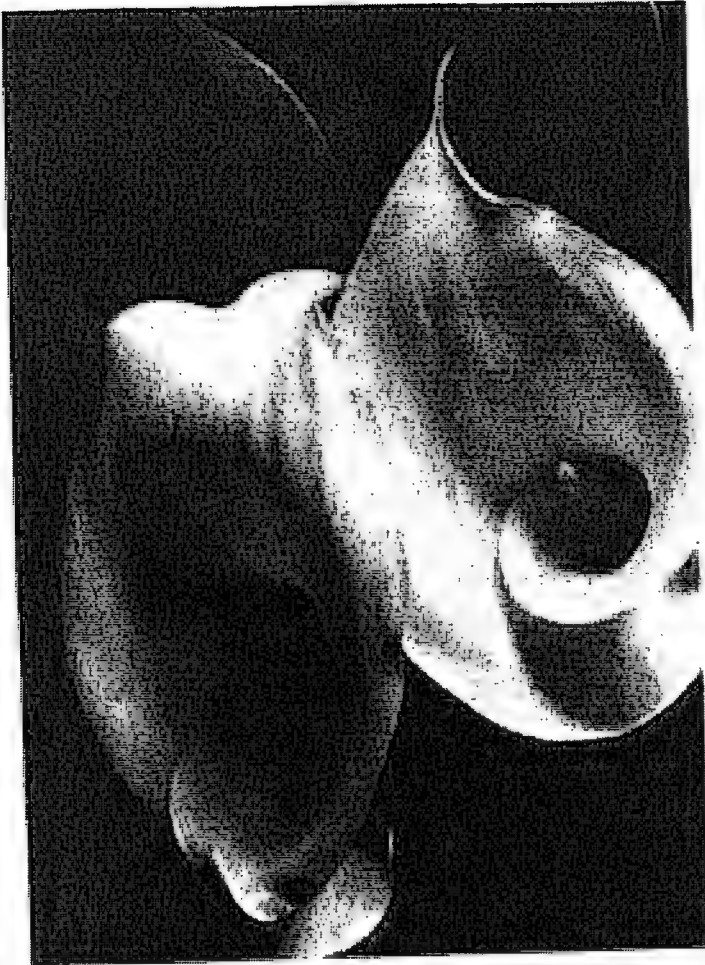
وبعد أن درست الكيمياء الفوتوغرافية في درسدن (Dresden) افتتحت جاليري للبورترية في سياتل (Seattle) وحصلت على سمعة عالمية كمحترفة للفوتوغرافيا الفنية في وقت قصير، وعلى الرغم من أن أعمالها التجارية كانت صور فوتوغرافية عادية إلا إنها استمرت في إنتاج صور فوتوغرافية ببؤرة ناعمة-Soft (Focused) وأشكال مجازية، وبعد أن تزوجت انتقلت لسان فرانسيسكو وقابلت إدوارد ويستون هناك وتبعاً لتوصياته فلقد تضمن معرض (Film and foto) عام ١٩٢٩ صور فوتوغرافية لنباتات، وفي عام (١٩٣٢) انضمت إلى جماعة الفتحة ٦٤ الفوتوغرافية الأمريكية ومثل باقي الأعضاء رفضت تأثير البؤرة الناعمة-Soft (Focused) ذات الصورة الفوتوغرافية الوجدانية فأنتجت صور فوتوغرافية ذات بؤرة حادة مثل صورة "اثنان من نبات الكالة" (Two Callas) عام ١٩٢٩ والتي نقلت البهجة الحسية في الطبيعة كما بالشكل رقم (٨-١٣)، وبعد أن تفرقت مجموعة الفتحة ٦٤، أقامت إيموجين الجاليري الخاص بها للبورترية^(١) ومن صورها الشخصية صورة "جون وينكلر"، عامل الأكلشيه (John Winkler, Etcher) عام ١٩٥٨ كما بالشكل رقم (٨-١٤) والتي يظهر فيها مدى تحكم إيموجين في الوسيط فاخترت التعريض على العمود الأيمن ليكون هو التعريض الصحيح فأظهر الظلال وتكويناتها بحدة وتباين.

٨-٤-٢-٣- أنسل آدم Ansel Adams

ولد في ٢٠ فبراير عام (١٩٠٢) بسان فرانسيسكو وتوفي ٢٢ أبريل ١٩٨٤ بكاليفورنيا، وهو فوتوغرافي معروف في ابتداعه التكنولوجي وكيفية تحكمه في عمل الطبعات ذات مدى درامي للمناطق الجبلية والمناظر الطبيعية، درس الموسيقى ولم يمارس الفوتوغرافيا كمهنة حتى عام ١٩٢٧ وفي ذلك العام نشر أول مجموعة شخصية له باسم (Parmellian Points of the high Scerras) والتي النقط صورها الفوتوغرافية بنفس طريقة الفوتوغرافيين البيكتوريالين القصصيين (Pictorialists) والتي تحاكي الزيتيين التأثيرين عن طريق كبت التفاصيل عند عمل التباين وهو تأثير ضبابي عادة ما ينجز في الحجرة المظلمة (Darkroom)، وهو أحد الأعضاء المؤسسين لمجموعة الفتحة ٦٤ وبين أهم مؤيدي وممثلى الفوتوغرافية الصريحة ومنادى بضرورة الحفاظ على الطبيعة بالإضافة إلى كونه كاتباً ومعلماً قضى حياته في تصوير الطبيعة في كاليفورنيا^(١)، وفي عام (١٩٣٠) أعجب بما شاهده من صور فوتوغرافية لبول ستراند (Paul Strand) والتي تؤكد على الجمال التدريجي اللوني

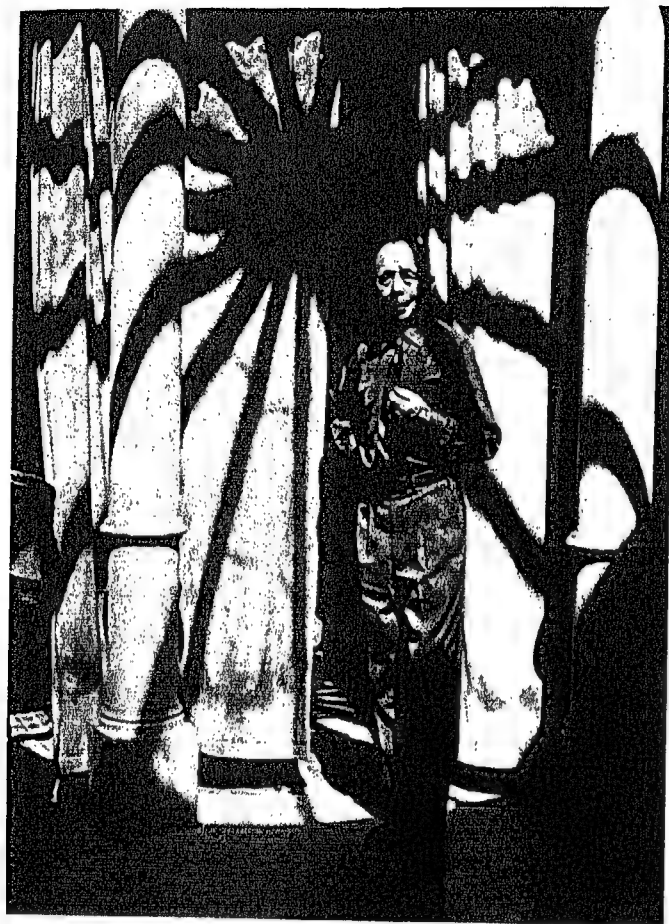
(١) www.Britannica.com

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢, Pr ٤٦



شكل رقم (٨-١٣)

ايوجين كنينجهام "اثنان من نبات الكالة" عام ١٩٢٩



شكل رقم (٨-١٤)

ايوجين كينينجهام "جون وينكلر، عامل الاكلاشييه" ١٩٥٨

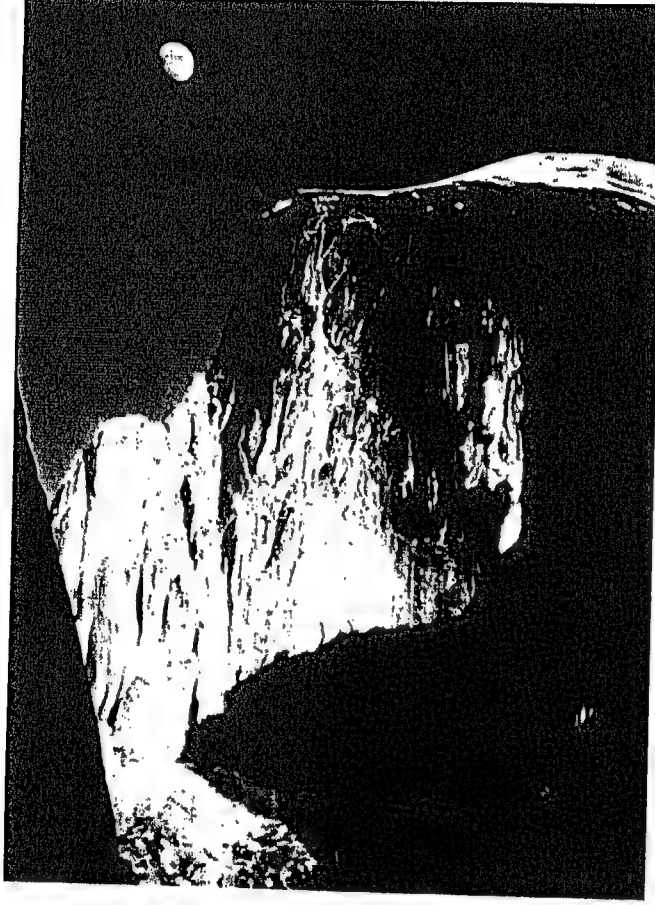
والتفاصيل الحادة والتي تبنها مثلما فعل ستراند تحت اسم الفوتوغرافيا الصريحة (Straight photography) مع ويلارد فان دايك (Willard Van Dyke).

كون ادام جماعة الفتحة ٦٤ عام (١٩٣٢) الفوتوغرافية والتي اهتمت بالنقاط التنوع اللانهائي في الطبيعة بتفاصيلها الدقيقة لكل من الضوء والملمس.

ومثلما كان كل من تيموثي (Timothy H. O'sullivan) و ويليام جاكسون (William Henry Jackson) حاملان لماسة الفوتوغرافيا في الداجيريّة والمناظر الطبيعية في القرن التاسع عشر كان ادام واحد من أهم التقنيين في تاريخ الفوتوغرافيا^(٢) في القرن العشرين، وفي عام (١٩٤١) بدأ في عمل جداريه فوتوغرافية لقسم التصميم الداخلي للولايات المتحدة، متحكماً في هذا الحجم الهائل في الضوء والمسافة للحصول على صورة فوتوغرافية لمنظر طبيعي ولعمل ذلك فلقد طور تقنية نظام المنطقة (Zone system) وهي التقنية التي تمكن من إنتاج فوتوغرافية ذات درجات كثافية معروفة مسبقاً، وفي أثناء أعماله الفوتوغرافية عمل على زيادة شعبية الفوتوغرافيا كنوع من أنواع الفن وفي عام (١٩٤٠) كان قد ساعد في إنشاء أول تجميع للفوتوغرافيا في الموما (MOMA) وهو متحف الفن الحديث في مدينة نيويورك (Museum of Modern Art).

وفي عام (١٩٤٦) أنشأ أول قسم أكاديمي في مدرسة كاليفورنيا للفن الرفيع بسان فرانسيسكو لتكون أول مكان لتدريس الفوتوغرافيا كمهنة احتراف.

تشبه لوحاته الفوتوغرافية أعمال ويستون في الاهتمام بالتفاصيل ، كما تمتاز بحسن النقاط الصورة وأقصى عمق لمجال الرؤية الذي يسمح بوضوح الشكل و الاهتمام الدقيق بطبع تلك الصفة كما في صورته "القمر والنصف قبة"، الحديقة الدولية بيوسميث (Moon and half Dome, Yosemite National Park) عام ١٩٦٠ كما بالشكل رقم (٨-١٥) ،ويظهر فيها مدى اهتمام انسل بالطبيعة والتوازن والاستخدام المتمكن للإضاءة والتباين للقيم الكثافية والتي تدلل على شخصيته ،تأثر بأسلوب "ستراند" في الفوتوغرافيا الصريحة، وكذلك بأعمال "ستيجلتزر" ،التي عرضها في القصر الأمريكي (An American Place) والذي أعده ليكمل مشوار صالة عرض ٢٩١ ،وكإدوارد ويستون اهتم بضرورة القيام بتصوير مسبق (Pre-Visualizing) للطبع النهائي قبل التصوير عن طريق دراسة متأنية للموضوع من خلال محدد الرؤية للكاميرا، كما اخترع نظام المنطقة (Zone System) لكلى يتتبا بدرجة كثافة اللون لكل جزء في الصورة كما يظهر على محدد رؤيا الكاميرا.



شكل رقم (٨-١٥)

انسبل أدام " القمر و النصف قبة ، الحديقة الدولية يوسميت " عام ١٩٦٠

أصر في تأكيداتة التقنية على عمل وصف بصرى جيد للموضوع، فانتج صور تصف عظمة الطبيعة وبنائيتها ومعمار الطبيعة الرقيق والبارز ودراما التعرض للهواء ومعظم عالمه غير مأهول وتسوده الطبيعة ويعتمد في الغالب على مؤثرات ضوئية عابرة وتعد صورہ الآن من أشهر ما قدم عن الفوتوغرافيا الصريحة ومجموعة الفتحة ٦٤

كتب العديد من الكتب مثل:

- الكاميرا الخاصة بى فى الحقائق الدولية (My camera in the National Parks) عام ١٩٥٠.
- هذه أرض أمريكية (This is American Earth) عام ١٩٦٠.
- صور فوتوغرافية للجنوب الغربى (Photographs of the southwest) عام ١٩٧٦^(٢).

٨-٥- الفوتوغرافيا الملونة والاتجاهات الجديدة:

استطاع إخوان لومبير إنتاج صوراً ملونة ناجحة باستخدام طريقة الأوتوكروم (Autochrome)، فبدأ الفوتوغرافيون تجاربهم على نفس الطريقة وعلى الرغم من أن هذه الطريقة تستخدم الحبيبات الصغيرة للنشا وتعطي صورة ذات ألوان جيدة إلى حد كبير إلا أن البعض وجد أن الخشونة لهذه الحبيبات غير مرغوب فيها^(١)، كما أن هذه الحبيبات الملونة تتماثل مع تنقيطية (Pointillism) سيورات (Seurat)، والتي يمكن أن تعد أحد الأعمال المؤثرة في شكل الفن الزيتي التنقيطي والتفاعل معها، إلا أنه لم ينفع به فى عالم الفوتوغرافيا الفنية الملونة في ذلك الوقت لعدم استقرار الصبغات اللونية والتي تميل لأن تسيل خارج المستحلب فتتداخل الألوان، ثم طورت شركة كوداك طرق جديدة لإنتاج اللون عن طريق عمل صبغات فى أثناء عمليات التشغيل نفسها عام ١٩٣٥ فأنتجت فيلم كوداكروم (Kodachrome) وهى أفلام يمكن الاعتماد عليها للحصول على صور فوتوغرافية ملونة، وفى ذلك الوقت تطورت الكاميرا صغيرة الحجم ٣٥ مم وأصبحت الوسيلة المفضلة لالتقاط الصور الفوتوغرافية الأبيض والأسود والملونة.

ساعدت الطرق الجديدة لعمليات التشغيل والأفلام الملونة على عمل صور فوتوغرافية بزمان تعريض أقل فأمكن الحصول على صور فوتوغرافية فى أماكن

(١) www.Britannica.com

(٢) Ocrirk, stinson, wigg, Bone, Coyton, (Art fundamentals theory and practice), school of art, bawling, Green state, ١٩٩٨.

مظلمة وأمكن تثبيت الحركات ذات السرعة العالية في صور فوتوغرافية ملونة ،كل هذه التطورات التكنولوجية ساعدت على نمو التجارب الفوتوغرافية والتي استطاعت أن توازي تطور الرسم الزيتي ذلك للتعبير عن الحرية من الأفكار القديمة والوصول لصور فوتوغرافية ملونة كبيرة وهى أحد المميزات التى ميزت الرسم الزيتي عن الفوتوغرافيا كفن فى السابق ،ومع ذلك فان معظم الفوتوغرافيين المحترفين استمروا في الكشف عن إمكانيات الفوتوغرافيا الأبيض والأسود الإبداعية عوضاً عن الملونة ،ذلك لأن معظمهم قد وجدوا أن الأبيض والأسود يعطي جودة تجريدية أكبر من الألوان بل وأنها تعد نقلة في الواقعية والتي من أهم عناصرها الألوان ،وهو ما يثبت أن التأثير المشترك بين الوسيطيين الجرافيكين -الرسم الزيتي والفوتوغرافيا -بدأ منذ الاكتشاف الأول لداجير عام ١٨٣٩ حتى يومنا هذا^(١).

٨-٥-١- الأوتوكروم (Autochrome) كتقنية مساعدة فى أعمال الفوتوغرافيين الفنية:

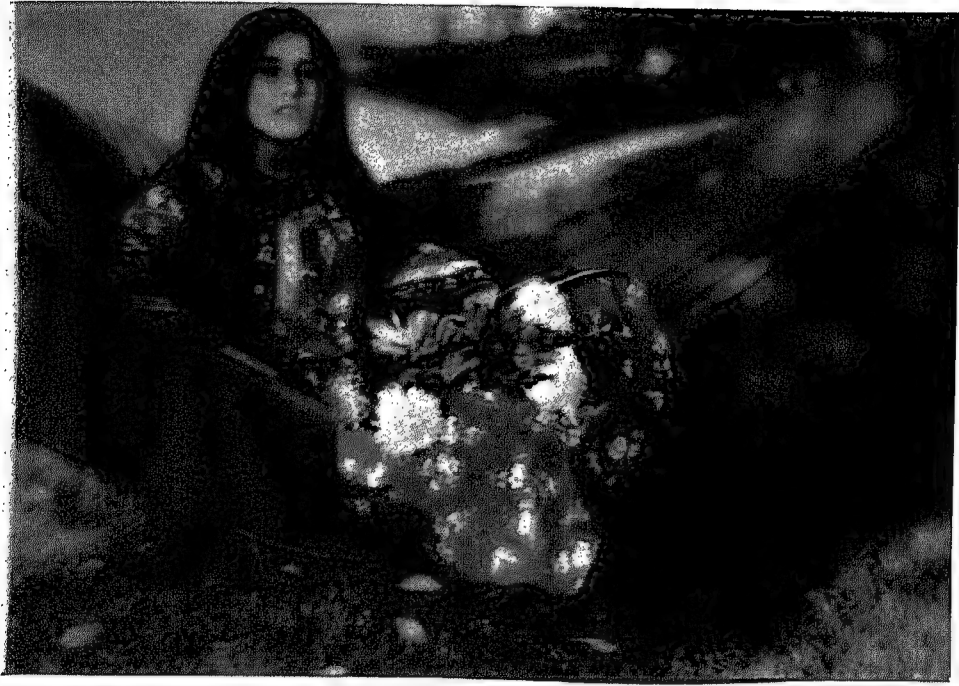
ظهرت فى السنوات الأخيرة للحركة البيكتوريالية لأول مرة المواد الخام للتصوير الملون التجارى ، وهى أكليشيتهات أوتوكروم لومير "عام ١٩٠٧ ، التى استخدمت طريقة الفسيفساء لعمل ألوان شفافة بحجم الكليشيه ،فالعين تمزج بين نقاط مختلفة من الألوان الأساسية فترى لون الموضوع و الظلال ، وهو نفس مبدأ طريقة الرسم بالنقطة التى اتبعتها الرسامون النقطيون (Pointillist Painter) ،استخدم "شتيجليتز" (Stieglitz) و"ستايشن" (Steichen) و"كوبورن" (Coburn) الأوتوكروم فى صور البورتريه والمناظر الطبيعية البيكتوريالية ،كما استخدمها "لارتيج" (Lartigue) أيضاً فى سنواته الأخيرة ،فكانت النتائج ناعمة التفاصيل وألوانها ضعيفة وهى ملائمة للجو العام للفكر البيكتوريالى خاصة مثل الشكل رقم (٨-١٦) للصورة الفين كوبورن "فتاة بالرداء الأحمر" (Girl in Red) عام ١٩٠٨ فبعد أن قدمت طريقة الأوتوكروم بعام قام الفين بالنقاط هذه الصورة والتى تعرض كيفية إنتاج صور فوتوغرافية بألوان دافئة ومرحة ،يعيب هذه الطريقة عدم إمكانية إجراء تعديلات على الأوتوكروم أو عمل طبعة ملونة منها على الورق^(١).

٨-٦- الحركة الديناميكية فى الفوتوغرافيا: (Dynamism in Photography)

إن الصورة الديناميكية هي التى يوحى فيها بقوة الحركة والأداء ،وعادة ما تعرض أشكال غير ملحوظة أصلاً للعين المجردة إلا أنها يمكن أن تظهر بواسطة

(١) Ocrirk, stinson, wigg, Bone, Coyton, (Art fundamentals theory and practice), school of art, bawling, Green state, ١٩١٨.

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. P٣٣٥



شكل رقم (٨-١٦)

الفين كوبيورن "فتاة بالرداء الأحمر" عام ١٩٠٨

بطريقة الاوتوكروم

التحكم في وقت التعريض الفوتوغرافي فأمكن الحصول على موضوعات ديناميكية عبارة عن شبكة الخطوط المكونة بواسطة حركة المرور ليلاً وأخرى لتتابع الراقص في رقصة الدوامة والتي كانت من أفضل الموضوعات المستخدمة لعمل فوتوغرافيا ديناميكية.

وجدت أفكار الحركة الديناميكية (Dynamism) في الأشياء المتحركة بسرعة كبيرة بالنسبة للعين بالكيفية التي لا يمكن أن تتابعها إلا أنه يمكن أن تسجل كصورة فوتوغرافية مجمدة بتفاصيل غير حادة لهذه الموضوعات، بالإضافة إلى ذلك فإن شكل فكر المذهب الديناميكي يمكن أن يظهر كعنصر من عناصر الصورة الفوتوغرافية عن طريق تراكب الصورة خلال خطوط فعالة نشطة وأشكال تتحرك قطرياً وعرضياً ورأسياً عبر اللقطة، في السنوات الأولى من القرن العشرين كان المذهب الديناميكي (Dynamism) والقوة (Force) والحركة (Motion) من أهم الكلمات في ثورة عالم الفن الحديث، فاهتم كل من الفنانين الزيتيين المستقبليين وأصحاب النزعة الدوامية (Vorticist) - على وجه الخصوص - بوصف العالم في شكل جديد مستخدمين أشكال من المجردات معتمدة على الحيوية والحركة وكان هذا جزء من حركة فن حديثة تسمى التكعيبية (Cubism) وهي الحركة التي بدأت من ١٩١٠ إلى ١٩٣٠ فتوازى معها انتشار التجارب الفوتوغرافية بشكل جديد^(٧)، وتخلص الفنانون من وهم الواقعية في الرسم الزيتي والتشبه ببعض الصور التي أصبحت تقدمها آلة التصوير الفوتوغرافية مثل الصور التي تحتوى على حركة مهزوزة (Movement) (Blur) وصور متعددة (Multi Image) والتفاصيل المجمدة (Frozen Detail)، وفي نفس الوقت قام الفوتوغرافيون بتجاربهم واكتشافاتهم في ماهية الأشكال التجريدية الديناميكية التي يمكن أن تؤثر في وسيطهم الفوتوغرافي وما يمكن أن يحدثه، فعند وضوح الصورة إلى حد ما (Subject Blur) والذي يعد على أنه خطأ في التقدير الفوتوغرافي قد أعيد اكتشافها والتعمق في استخدامها على أنها أداة يمكن أن يستفاد منها للتحكم في أوقات التعريضات للموضوعات المستخدمة للتحليل العلمي وعمل صور فنية فوتوغرافية تحليلية، كما تستخدم المرايا أيضاً لعمل نماذج هندسية، فمذهب مثل المستقبلين (Futurism) - وهي حركة فنية قصيرة العمر في كل من الرسم الزيتي والتصوير الفوتوغرافي - كشفت أن التصوير الفوتوغرافي الثابت معد ومجهز لوصف الحركة، ويمكن أن تنتج رموز وفلسفة المدرسة المستقبلية الديناميكية الخاصة، فالإمكانات الديناميكية للفوتوغرافيا قد ازدادت بتطور تقنياتها من جهاز الضوء الخاطف الإلكتروني ومصابيح الاستروبسكوبيك (Stroboscopic Lamp) والفيلم

(٧) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢, Proov

الملون وعدسات متغيرة البعد البؤرى والتي أصبحت قادرة على تكوين نتائج ديناميكية قوية بل وبأقل إمكانيات هذه المعدات والتقنيات من سرعات الغالق البطيئة والسريعة، وقدرة أجهزة الضوء الخاطف الإلكترونية على تثبيت الحركة، والحركة الناتجة من استخدام العدسة الزووم (متغيرة البعد البؤرى) ، وزمن التعريض الطويل ، وتقنيات الطبع المتعدد واستخدام الأقنعة وغيرها.

٨-٦-١- تأثير الفن الحديث على المذهب الديناميكي الفوتوغرافى:

The Influences of Modern art on the Photographic Dynamism:

نمت معظم الحركات الفنية الحديثة فى العقدين الأولين للقرن العشرين وهدفها إسقاط أساليب الرسم الزيتي المهمة بالتفاصيل الدقيقة ووصف وتصوير الموضوعات الواقعية، وعوضاً عن ذلك بحث الفنانون فى مرتبة الرسم الزيتي كموضوع ثنائى الأبعاد^(١)، وفى السنوات العشر الأولى من القرن العشرين كان الجو العام السائد هو التفاؤل ببدء القرن الجديد والذي يسير تجاه الحداثة والآلية والتقدم والتغير من بنايات عالية ووسائل نقل سريعة وحلول الصورة المتحركة (السينما) والفوتوغرافيا العلمية ومولد الصور الفوتوغرافية السريعة (Snapshot)، والتي ساهمت فى تغيير المفهوم والمدرک البصرى للناس من حولها.

ولقد اهتم الفنانون بمميزات العمليات الجديدة (خاصة فى الفوتوغرافيا) وكيف يستخدموها ويتبنوها لينتجوا الروابط مع التقاليد القديمة للفن الرفيع.

ظهرت التكعيبية (Cubism) وأصبحت من أهم الحركات الفنية الجديدة وهى الاتجاه إلى تبسيط الموضوعات للشكل المكعب وتكوينات منه، والتي نشأت فى باريس فكانت الأب للعديد من الحركات الأصغر المتضمنة اثنين مرتبطين بالمذهب الديناميكي (Dynamism) هما مجموعة المستقبلين الإيطاليين وأصحاب مذهب الدوامية البريطانية (British Vorticist).

٨-٦-٢- الحركة المستقبلية فى الفوتوغرافيا: Futurism in Photography

تبعاً لبيان المستقبلين فى عام ١٩١٠ فقد اتفق الرسامون المستقبلون على أن الأشكال الفنية فيما قبل ذلك لا توافق إيقاع العصر كما أنها ساكنة (استاتيكية)، بينما عبر المستقبلون عن الوقت كما عبروا عن المساحة عن طريق إظهار حركة الموضوعات من خلال أوضاع خطوط القوة فى تصميماتهم كما اهتمت المستقبلية

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. ٣٥٧

بالميكانيكية والسرعة وبعض تابعي المستقبلية قد تأثروا بشدة بتتابع الحركة التي قام بها إدوارد مايبريدج (Photo-Sequences of Locomotion by Edward Mybridge)، وبالصور المتعددة (Multi-Image Chronophotographs) التي قام بها الفرنسي اتيينيه ماري (Etienne Marey)، وفلسفة المستقبلين في إن الحصان الذي يجرى لا يملك أربع أرجل فقط، إنما له عشرون كما أن حركته في شكل مثلثات متعاقبة (A Running Horse Does Not Have Four Hooves, It Has Twenty and Their Movements are Triangular)، ومن الواضح أن ما تراه العين المجردة كشيء طبيعي ما هو إلا جزء بسيط مما يحدث أصلاً أو مما هو موجود فعلاً، فالتعريض لوقت طويل (Long Time Exposures) للصور الفوتوغرافية مكنت من عرض الماء المتدفق المتحرك كما لو أنه ذي حركة ناعمة (غير طبيعية)^(١)، كما أن السحب المتحركة والناس السائرين أو المهرولين والرياح وهي تهب محرك الشجر والقمر والنجوم ليلاً، كلها كانت تظهر كما لو أنها زائدة الطول (Elongated) أو غير واضحة إلى حد ما في الصورة الفوتوغرافية والتي يمكن أن تنتمي للحركة المستقبلية، ويعتبر كل من "امبرتو بوتشيوني" (Umberto Boccioni) و"جياكومو بالا" (Giacomo Balla) الرسامين الإيطاليين من أكثر الفنانين تأثراً بالتحليلات الفوتوغرافية التي أمكن التقاطها بإمكانيات آلة التصوير، فانتج بالا (Balla) خلال عام ١٩١٢ إلى ١٩١٣ مجموعة من اللوحات الزيتية تعتمد مباشرة على تكرار الأشكال (Repetition of Figures) متأثراً بالصور الفوتوغرافية المتزامنة لماري (Marey's Chronophotography)، ولقد تضمنت أعمالهم الديناميكية أعمال مثل لوحة (كلب في ليش) (Dog on the Leash) وهو عمل يعتمد على الضوء كأساس لعمله عارضاً أرجل متعددة لكلب قصير القامة طويل الخصر، ويظهر الإيقاع في حركة كأقواس للأرجل، وفي روما قام فوتوغرافي يدعى أنتونيو براجاجليا (Antonio Bragaglia) بتجربة دعاها صورة شخصية ديناميكية (Fotodynamic Portraits) حيث جلس الموضوع أمام خلفية داكنة اللون وتحرك أثناء عملية التعريض، أما في باريس فقسم الفنان مارسيل دوشامب (Marcel Duchamp) أعمال جلية مستقبلية والتكعيبية والتي ألهم فيها من خلال صور كل من اتيين ماري (Etienne Marey) وإدوارد مايبريدج (Edward Muybridge) للصور الفوتوغرافية التي التقطوها منذ ٢٥ عام سابقة والتي عرضت في ١٩١٣ في نيويورك.

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. P٣٥٨

٨-٦-٣- الحركة الدوامية فى الفوتوغرافيا: Vorticism in photography

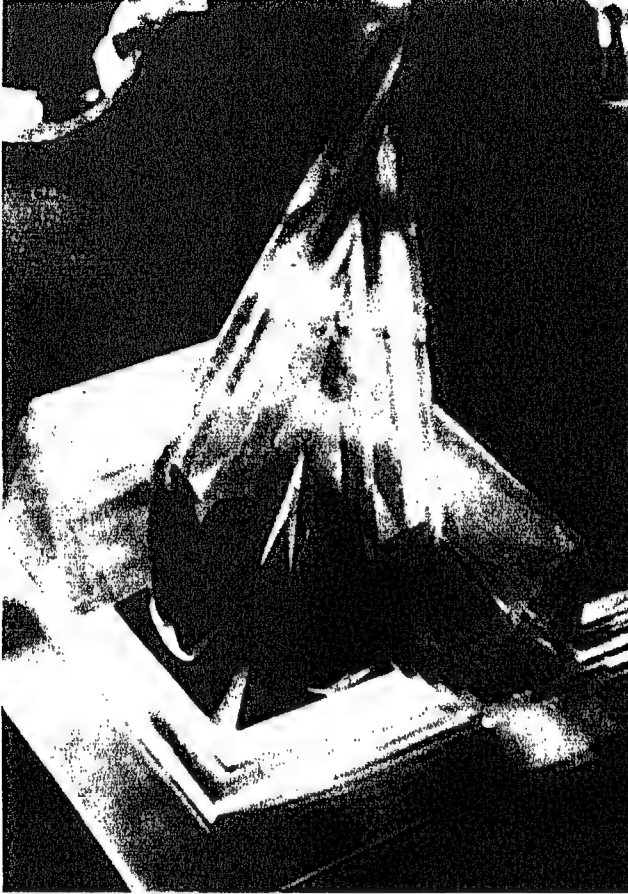
حركة بريطانية صغيرة على وجه الحصر ، وبدأت بفنانين رسامين زيتيين ونحاتين وكتاب تجمعوا حول المكتشف الأول الفنان وايندهام لويس (Wyndham Lawis) منذ عام ١٩١٢، فكان منهم أكثر تجريباً من المستقبلين ولكنه وضّح بشدة علاقته بالحركة المستقبلية، كما أن له علاقة بالحركة التكعيبية أيضاً ،والعديد من لوحاتهم الزيتية تعتمد على العلامات الخطية والأشكال ذات الزوايا والتي عادة ما تستمد من الفن المعماري الحديث والذي يبدو كأنه يعبر عن الحيوية والقدرة على النماء فى القرن الجديد وهو بدايات القرن العشرين.

ولقد تزامن مع هذه الحركة بعض الأفراد النشطين من هذه الحركة متضمنة الكاتب انرا بوند (Ezra Pound) والنحات جاكوب ابستين (Jacob Epstein) والفوتوغرافى الفين لانجدون كوبيورن (Alvin Langdon Coburn) ومالكوم أربوثنوت (Malcolm Arbuthnot) ^(١).

فأنتجت تجارب الفوتوغرافى ألفين كوربيون عدد كبير من الفورتوجراف (الحفر الضوئى) (Vortographs) ، فكانت طريقة الفورتوجراف هى أول ما أنتج من صور فوتوغرافية مجردة تماماً كما بالشكل رقم (٨-١٧) لافين لانجدون كوبيورن "فورتوجراف" عام ١٩١٧ ، فقد خصص الفين جل اهتمامه لتحرير الفوتوغرافيا من تسجيل الواقع ، ولقد شجعه الشاعر انرا بوند (Ezra Pound) (الذى اقترح اسم الفورتوجراف (Vortograph).

يعتبر الفين لانجدون فنان من مجموعة الفيكتوريين الإنجليز التى أنتجت العديد من الصور التجريدية الديناميكية، وتعد صوره الفوتوغرافية عن طريق توجيه عدسة الكاميرا لأسفل وتجهيز مرآة بزاوية على جزء صغير من الزجاج أو الخشب صانعاً صور لنماذج وأشكال تجريدية ديناميكية (Dynamic Abstract) ، كما أنه قلم بعمل صور بورترهات متكررة على نفس الفيلم (Multi-Image Portraits)، وفى الخطاب السنوى للفوتوغرافيين فى عام ١٩١٧ تحت عنوان فوتوجرام هذه السنة (Photogram of the Year) ناقش الفين كوبيورن ما تعلمه من التقنية وكتب ساخطاً : "إذا كان من الصعب أن نكون "حديثون" مع كل جديد فى كل الفنون فمن الأفضل أن ندفن صناديقنا السوداء بمنتهى البساطة" (If It Is Not Possible To Be Modern with the Newest of All Arts Then We Had Better Simply Bury Our Black Boxes).

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. Proa



الشكل رقم (٨-١٧)

الفين لانيجندون كوريون "فورتوجراف" عام ١٩١٧ (Vortograph)
أحد صوره بطريقة الفورتوجراف ويظهر فيها نصف الصورة المرئي عن طريق مرآة
مكونة شكل متمائل لبعض الورق أو الزجاج الصغير الحجم ذى الزوايا الحادة.

لحق بالفنانين الزيتيين آخرون منفصلون عنهم وتأثروا بالصورة الفوتوغرافية وبالحركة الدوامية على وجه الخصوص وكان منهم الفنان الزيتي الرمزي البريطاني الجنسية فرانسيس بيكون (Francis Bacon) الذى تأثر بقوة بالرسم الزيتي المعاصر، واعتمد فى أغلب أعماله على الأنواع المختلفة من الصور الفوتوغرافية، فكانت موضوعات أعماله مركزة على (Evocation) وهى استخدام الموضوعات المثيرة للذكريات من رجال وكلاب وهياكل سيارات وعادة ما يكون جزء منها غير واضح وعبر عن عالم الثورة على التكمير والإرهاب، فكان أسلوبه عودة مرة أخرى وأخرى لدراسات مايردج للحركة.

٨-٦-٤- رواد الحركة الديناميكية فى الفوتوغرافيا:

أصبح الأسلوب الديناميكي هو الاختيار الطبيعي عند الرغبة فى الرمز للحركة والفعل والسرعة والدراما والتي تمثل حركة الراقص أو الرياضى بل تتعدى ذلك لتمثل قدرة الصورة الفوتوغرافية على عمل اتصال بصري للصورة الوثائقية أو صورة جذابة فى الصور الإعلانية وقد مثل العديد من الفنانين الفوتوغرافيين هذا الاتجاه والذى ناسب القدرات الفوتوغرافية لإنتاج صور ديناميكية أو لحظات مجمدة للوقت من صور لوطواط مرتطم بالكرة أو قطرة لأحد السوائل وهى تسقط، فأصبحت الصورة الجرافيكية الفوتوغرافية من أقوى الوسائط القادرة على إجابة وتحسين التحليل الصريح والنقى للموضوعات^(١).

٨-٦-٤-١- أندى إيرل: Andy Earl

فوتوغرافى بريطانى استخدم الحدة وعدم الحدة فى نفس الصورة الفوتوغرافية ليعبر عن اهتمامه بالشكل والحركة واللون، وأسلوبه هو أن يلتقط الكادر فى إضاءة السماء الضعيفة (Weak Daylight) مستخدماً الفلاش الإلكتروني، ووقت التعريض القصير، بينما يحرك الكاميرا بيده، فالفلاش يقوى ويكثف اللون ويعمق ويزيد من تأثير (غير واقعي) للضوء ويعطى مساحة أمامية ذات تفاصيل عالية، أما الخلفية والتي لا تتأثر عادة بضوء الفلاش فتظهر غير حادة التفاصيل بسبب حركة الكاميرا، على الرغم من أن هذا التأثير نادراً ما يظهر فى صور السماء ومن الصعب التحكم فى هذا التكنيك تحكماً كاملاً ولقد أقر أندى إيرل بأنه يجب أن نعلم بوجود عنصرى المفاجأة وعدم الدقة فى الصورة، فالصورة المتكونة لا يمكن التنبؤ بها تماماً، فالصدفة والعفوية فى تضاد وتوالى فى أسلوبه، فصوره عملية وزاخرة بالأحداث، فهى عادة ما تظهر الناس والحيوانات فى إطار غريب الشكل فتظهر الموضوعات بطرق جديدة

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. P٣٥٨

وبزوايا جديدة ، ومعظم أعماله بكاميرا ذات شريحة فيلمية مقاس ٥ × ٤ بوصة (١٢,٥×١٠ سم) ومن الجائز أن يستخدم عدد ثلاثة إلى خمس أجهزة ضوء خاطف في اللقطة الواحد.

٨-٦-٤-٢- إيرك ستالر (Eric Staller)

منذ بداياته الأولى وهو مهتم بالرسم بالضوء لإبداع صور ديناميكية فأختار مناظر الشوارع الحقيقية ليلاً والتي نقلها أو حولها إلى شكل من أشكال الإضاءة وأثرها (Light Trails)، فتظهر الخطوط منحنية وملتوية خلال الفراغ، وكل صوره الفوتوغرافية هي تعريضات بزمن طويل للغاية والبعض يطول ليصل إلى ٢٠ دقيقة ، وفي أثناء هذه المدة يقوم ستالر بالتحرك حول المشهد المصور وخلالها بمصباح أو شرارة ضوئية معلقة على عمود طويل أو في إطارات ليستطيع حملها وتحريكها بالكيفية التي يراها ملائمة لتكوين موضوع صورته الفوتوغرافية، ويرتدي في هذه الأثناء ملابس داكنة ويظل في حركة طوال مدة التعريض، ويهتم بعدم تسجيل أثر ممتد سواء له أو للضوء الذي يحمله، كما بالشكل رقم (٨-١٨) فالنوافذ المضاءة هي أحد صوره المعبرة عن مذهب الحركة الدوامية والتي صنع إريك فيها إطارات النوافذ تحمل مصابيح ضوئية مناسبة لتوضع حول كل نافذة من النوافذ الأربع ثم حركهم على محاورهم بسرعة بطيئة تجاه الأسفل منتجاً سلسلة من آثار الضوء المنحنية.

اهتم ستالر بإبداع صور لا يمكن للعين المجردة أن تكونها أو تلاحظها في وقت الالتقاط ، وكل صورة تعبر عن شكل من أشكال الحركة و مازجا فيما بين الحقيقي والغير حقيقي في إضاءة المشهد وعناصره ، إلا أن النتائج يخطط لها من البداية للنهاية على عكس أعمال اندى أريل، وكل صورة ذات طقوس خاصة بها والتي غالباً ما تكون طقوس رياضية حسابية تاركاً هامش بسيط من الخطأ ، ويعمل مستخدماً عدسة قصيرة البعد البؤري (A Wide Angle Lens) وكاميرا ٣٥ مم عادية على حامل ثلاثي الأرجل في معظم صوره الفوتوغرافية، كما أنه يقوم بعمل تعريضات إضافية ليعرض تفاصيل مختلفة من المشهد محتفظاً بالعنصر الحيوي والأساس للواقعية في التكوين وقد اهتم ستالر بتصوير الراقصين الايقاعيين (Choreography) كجزء من أعماله الفوتوغرافية فنظم الرقصات وعروض المسرح الضوئية وشاشات العرض الثلاثي الأبعاد منذ عام ١٩٧٧ وقد بيعت صوره الفوتوغرافية خلال معرض الفن ^(١) التي شارك فيها والتي توضح مدى اندماج الصورة الفوتوغرافية والفن.

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. ٢٣٥٨-٥٩



الشكل رقم (٨-١٨)

اريك ستالر، النوافذ المضاءة (Lighted Windows)

هي أحد صوره المعبرة عن مذهب الحركة الدوامية (Vorticism)

٨-٦-٤-٣- إرنست هاس (Ernst Hass):

أعطى الفوتوغرافي الأمريكي إرنست هاس (Ernst Hass) معظم وقته لعمل المقالات الفوتوغرافية (Photo-essay) بالألوان للكتب والمجلات ذات الموضوعات الفوتوغرافية منذ خمسينات القرن العشرين وكان استخدامه للأفلام الكوداكروم (Kodachrome) بطيئة الحساسية في بداياتها مما سببت له مشكلة حركة الموضوعات في صوره الفوتوغرافية ، ذلك بسبب وقت التعريض المطلوب والذي لا يتناسب مع سرعة حركة موضوعاته ، ولكن وبالتدريج استطاع أن يستفيد من هذه المشكلة بطريقة أفضل ، فدمج حركة الموضوع مع حركة الكاميرا نفسها بحركة أفقية (Panning) ليتمكن من نقل المشهد بشكل أكثر درامية ، مستخدماً هذه التقنية في عمل تأثيرات عظيمة ومبدعة في صورة الفوتوغرافية عن عدو الخيل وطيران العصفير وحركة القوارب وكل أنواع الأحداث الرياضية.

آمن هاس بالتحويل (Transformation) وعارض إعادة الانتاج (Reproduction) لهذا الأسلوب من الصور ، فالجو العملى أو الجو الحركى فيه أكثر إثارة وحيوية عن كونه مجرد تفاصيل حادة والتي تتميز بها الصورة الفوتوغرافية ، أما اللون فهو المقوم الحيوى فى دراساته للحركة ، كما أنه هو الطيف اللونى والدورانات والانعطافات السريعة للحركة التي تفصل العناصر المختلفة والتي تندمج بطريقة غير مرتبة فى غياب حدة التفاصيل.

أتم معظم أعماله بكاميرا الرؤية المباشرة (Direct Vision Camera) مقاس ٣٥ مم ، وهذا ما ساعده على تتبع الحركة بثبات بينما الغالق مفتوحاً للتعريض ، وفى جزء من أعمال إرنست هاس (Ernst Haas) والتي تنقطنها لمجلة (Sports Illustrate) فى خمسينات القرن العشرين نرى كيف يكون رد فعل الأوروبيين للعبة الرجبي الأمريكية والتي هى غير مألوفة لديهم ، والتي التقطت بإيهار بواسطة الجو المهنز والألوان البراقة ، فقام هاس بعمل حركة أفقية (Pan) مستخدماً سرعة غالق ١/١٠ من الثانية ، منتجاً مزيج من التفاصيل وحركة ديناميكية دوامية كما بالشكل رقم (٨-١٩) حركات كرة القدم (Football Motions) ١٩٥٠.

٨-٦-٤-٤- جون ستار: (John Starr)

فوتوغرافي بريطانى اهتم بالرقص كموضوع لصوره الفوتوغرافية ممزوجة بطريقة الفهم للأسلوب الديناميكي فى الفوتوغرافيا ، فكان اهتمامه الأول منصباً على تصوير البالية الكلاسيكي فوتوغرافيا ، وبالنسبة لستار فإن تصوير البالية فوتوغرافيا



شكل رقم (٨-١٩)

ارنست هاس، حركات كرة القدم (Football Motions) ١٩٥٠ (خمسينات القرن العشرين) هي أحد صوره المعبرة عن مذهب الحركة الدوامية (Vorticism)

(Ballet Photography) هو امتداد لنشاطه التخصصي في الفوتوغرافية الرياضي
(Sports Photography)

عمل ستار في مسرح -الجو الطبيعي للراقصين- عوضاً عن الاستوديو الذي اهتمت به باربارا مورجان (Barbara Morgan) كمكان أكثر تحكماً لعمل صور فوتوغرافية ديناميكية، تقبل وتعامل مع مشاكل تباين الضوء، والاحتياج المؤلف لعدسات ذات الفتحات الواسعة، فأبدع طرق وأساليب لعمل وإيداع خلفيات غير محددة، فلم يتعارض مكان وزمان المشهد مع حركة الراقصين.

أبدع ستار في استخدام تقنيات واساليب جديدة في معالجته للصور الديناميكية الفوتوغرافية للراقصين فاستفاد منها في الفوتوغرافيا الرياضية مستخدم حركة العدسة الزووم والحركة الأفقية والعدسة متعددة الأوجه (Multi-Faced Lens) الملحقة بالعدسة الرئيسية والتي قدمت وحسنت من أشكال المؤثرات الدرامية.

ومن أعماله صورة الراقصين (Dancers) كما بالشكل رقم (٨-٢٠) وفيه يصف جون ستار الديناميكية في البالية الكلاسيكي مستخدماً الغالق بسرعة بطيئة فظهرت تفاصيل براققة لآثاره الضوئية.

٨-٦-٤-٥-فرانسييسكو هيدالجو (Francisco Hidalgo):

هل من الممكن أن تستخدم التأثير الديناميكي في الموضوعات الثابتة مثلما تستخدم في الموضوعات المتحركة؟..

أجاب الفنان الفوتوغرافي فرانسييسكو هيدالجو عن ذلك بنعم...ومن الموضوعات الجيدة لهذا الاستخدام هي العمارة الحديثة بخطوطها الدرامية وتأثيراتها الحيوية، فقد وصف وصور فرانسييسكو هيدالجو ناطحات السحاب في شكل وأسلوب جديد، فبدت تتنفس وحيه وذات شخصية منفردة.

ولد فرانسييسكو في أسبانيا وعمل في باريس ولقد تحول للعمل في الفوتوغرافيا بعد أن عمل كمصمم جرافيك في التلفزيون فكانت صور الفوتوغرافية للنباتات مظهرة للصفات التصويرية العالية، والتي تذكرنا بأعمال الفنان التكعيبي الألماني الزيتي ليونيل فينينجر (Lyonel Feininger).^(١)

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. Pr ٥٩



شكل رقم (٨-٢٠)

جون ستار، الراقصين (Dancers)

ليصف جون ستار الديناميكية في البالية الكلاسيكية استخدم الغالق بسرعة بطيئة

فظهرت تفاصيل براقة لآثاره الضوئية.

عرضت الصور الفوتوغرافية لهيدالجو بنيويورك للشوارع المتكسرة والشرائط المساحية طولية (stripes) بزاوية من الألوان ، ولقد استخدم العديد من المؤثرات الخاصة في أعماله ، من عدسة عين السمكة والعدسات الزووم وعدد متنوع من المرشحات ومشتتات الصورة ، كما استخدم تقنية دمج الشفافيات الإيجابية (Sandwiched Transparencies)، والتعريض المزدوج ، كما بالشكل رقم (٨-٢١) "جزيرة المدينة ،باريس" (Ile De La Cite, Paris) عام ١٩٠١-١٩٠٣ المنتجة عن طريق عمل دمج لاجبايتان ملونتان غير حادتا التأثير للأوراق والأخرى صورة حادة البؤرة للمنظر الطبيعي بالإضافة لاستخدام مرشح أزرق وهى محاولة لعمل صورة فوتوغرافية تشبه الرسومات الزيتية خاصة أعمال كلود مونييه .

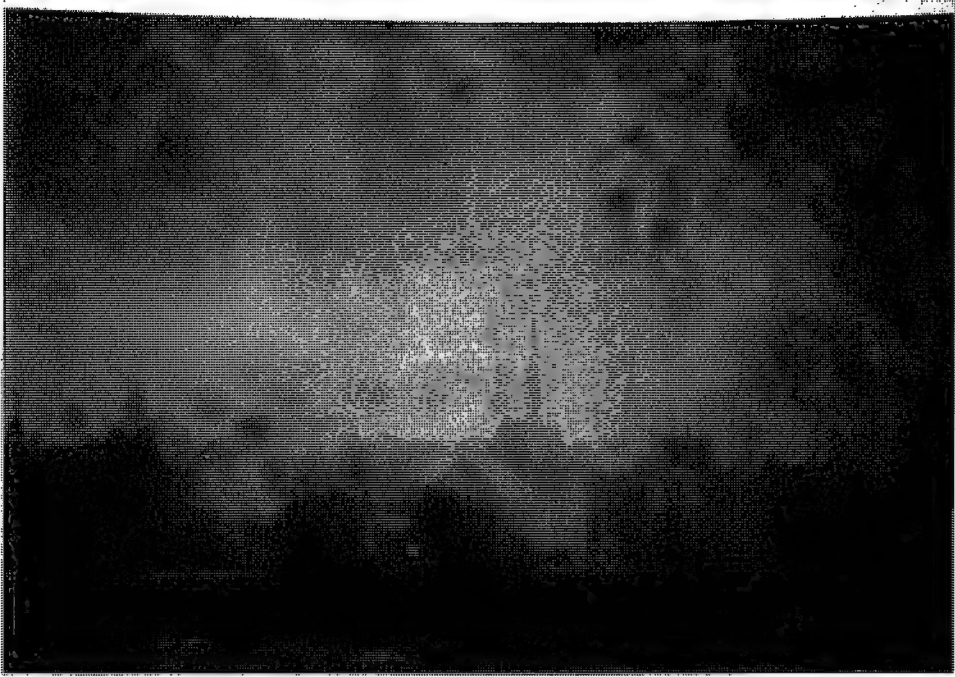
قال عنه نقاده أنه: "ملك المؤثرات الخاصة" واهتموه بالمتحاييل أو صاحب الوسائل المختلفة للوصول لهدفه وتحقيقه.

ولقد دافع عن طريقه وأساليبه مجادلا بأنه لا يستخدم الأدوات المساعدة (Accessories) فقط ،فمن المهم أن يكون لديك الفكرة أولاً ثم تقوم بتدعيم وتقوية هذه الفكرة ،فهو يستخدم الأدوات المساعدة عندما يرغب فى النقاط تصميم وتكوين غير موجود فى الأصل أو إضافة شئ يستطيع أن يراه ملائما بالفعل فيؤكد عليه باستخدام هذه المؤثرات.

٨-٦-٤-٦-هنرى لارتيجيوس جاكوس: (Jacques-Henri Lartigue)

فتن الفوتوغرافى الفرنسى هنرى جاكوس بطريقة وقدرة التقاط المستحلب الفوتوغرافى سريع الحساسية للضوء والسرعات العالية للغالق والتي تستطيع أن تلتقط الأحداث سريعة الزوال ،فشعوره الغريزى باللحظة المتلاشية سريعاً بالإضافة لحب الحياة أعطى لصوره الفوتوغرافية الشعور بالحياة وروح الطاقة والمتعة.

انجذب بطبيعته للسرعة والإثارة فقام هنرى بالنقاط نشاطات أقرابه الأكبر سناً من سباق سيارات وطيران وركوب الخيل ولعب التنس ،والعديد من صوره الفوتوغرافية المعروفة جيداً قد التقطها قبل الحرب العالمية الأولى فى صباه ومراهقته للعائلة والأصدقاء ولم يكن الغرض منها إلا أن تكون تسجيل شخصى لحياته اليومية، فلم يفتقر أبداً للموضوعات بل كانت دائماً موضوعات ذات حيوية وإثارة ، فمعظم صوره تعرض الديناميكية الناتجة عن طريق تسجيل الوقت لجزء من الثانية ، فموضوعاته تظهر كأنها تقف فى منتصف الفراغ فى الصورة (فى الهواء) أو أثناء



شكل رقم (٨-٢١)

فرانسييسكو هيدالجو "جزيرة المدينة، باريس" (Ill de Cité, Paris)
وهي بطريقة دمج الإيجائيتان (Sandwiched Transparencies) أحدهم للقطة
لأوراق نبات ذات بؤرة ناعمة والأخرى منظر طبيعي حاد البؤرة. بمرشح أزرق وهي
محاوله لجعل الصورة تبدو كاللوحه الزيتية لأعمال كلود موني

اصطدامها بالماء أو صور بأشكال مشوهة بسرعات عالية عن طريق ضبط آلة التصوير بسرعات عالية^(١).

٨-٦-٤-٧- باربارا مورجان: (Barbara Morgan)

فنانة ترسم بالزيت رأت الصورة الفوتوغرافية فابهرتها بقدرتها العالية على إنتاج صور ديناميكية فوتوغرافية فاهتمت بها وكرست معظم وقتها لتصوير الراقصين وحركاتهم منذ عام ١٩٥٣، مما يعكس اهتمامها بالحركة والعلاقة المتبادلة فيما بين الأشكال وإظهار العناصر الحيوية فيها، وعملت مع راقصة الباليه الإيقاعي (Choreographer) مارثا جراهام (Martha Graham) في السنوات الأولى لها فكانت معظم أعمالها وتصويرها في الاستوديو مستخدمة الإضاءة للتحكم بدرجة عالية في صورها الفوتوغرافية متضمنة مصادر متعددة من إضاءة الضوء الخاطف (Flash Sources) ومصابيح السترويسكوبيك (Stroboscopic Speed Lamps)، وهذا التجميع من تركيب مصادر الضوء وحركة الموضوع قدم لها المدى والغرض والفرصة التي تروجها لتبسيط الشكل والرمز وإيضاحه كما قدم الإيماءات التي ترغب في عرضها، فتخيلت مسبقاً الشكل النهائي للحركة - بنفس الطريقة التي كان الفنان الفوتوغرافي أنسل آدم (Ansel Adams) يتخيل فيها مسبقاً درجات الكثافة الكثافية - فأبدعت صور بدرجات متفاوتة من التفاصيل غير الحادة (Blurred) والمثبتة أو المجمدة (Frozen) لتناسب روح كل راقص على حده أو روح الموضوع الذي تتضمنه الرقصة.

ولقد دمجت مورجان صور الراقصين مع الصور المقربة لأشكال النباتات (Close-Up) وصور مناظر الطبيعة (Landscape) في صور معدة بطريقة الفوتومونتاج (Photo-Montages)، قدمت صورتها النواح كما بالشكل رقم (٨-٢٢) مستخدمة أشكال ذات علاقة متبادلة لكل من الراقصين وأشكال النباتات، فهذه الصورة الفوتوغرافية تعرض نفس الراقصة باستخدام تقنية التعريض المزدوج المعد بعناية، فتغير الوضع في اللقطة مما أضاف الأحاسيس الديناميكية المتحركة لموضوع الثابت.

٨-٦-٥- التقنيات الفوتوغرافية المستخدمة في الصور الفوتوغرافية ذات المذهب الدوراني كأحد أشكال المذهب الديناميكي:

استخدم كل من إدوارد مايبريدج (Eadward Muybridge) و آتين ماري (Etienne Marey) صف من كاميرات التصوير الفوتوغرافية بغوالق سريعة الالتقاط

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. Pr ٥٩-٦٠.



الشكل رقم (٨-٢٢)

باربارا مورجان "النواح" (Lamentation) عام ١٩٣٥

تعرض الصورة الفوتوغرافية نفس الراقصة باستخدام تقنية التعريض المزدوج مما أضاف
الأحاسيس الديناميكية المتحركة للموضوع الثابت.

ليعطى كل من دقة التفاصيل وتجميد الحركة لموضوعات متحركة بسرعة، ونشرت صورته المتتابعة فى كل من أمريكا وأوروبا.

حاضر مايبيريدج لعدد كبير من الرسامين الزيتيين والنحاتين والعلماء فى رحلاته فى كلا القارتين الأمريكية والأوروبية عام ١٨٨٧، وفى عام ١٨٨١ عمل لفترة قصيرة مع مارى (Marey) فى باريس ثم اخترعت مارى الكاميرا بالغالق القرصى (Disk Shutter Camera) والتي تسمح بالنقاط حوالى اثنا عشر صورة منفصلة للحركة الواحدة والتي تسجل فوق بعضهم على شريحة واحدة، فتصف الصورة الفوتوغرافية الناتجة للتدفق الحركى والذي يعود مباشرة لقاعدة خطوط القوى بالرسم الزيتى فى الحركة المستقبلية.

وفى أوائل ثلاثينيات القرن العشرين صمم هارولد إدجرتون (Harold Edgerton) أحد رواد الفوتوغرافيا فى معهد ماستشوستس (Massachusetts Institute) للتكنولوجيا شكلان رئيسيان من أجهزة الضوء الخاطف الإلكترونية^(١)، أحدهم بومضة ضوء خاطفة واحدة ذات وقت صغير للغاية مما يعمل على تجميد كل الأجسام المتحركة، كما يمحو عيب اهتزاز الكاميرا، والآخر كان جهاز الضوء الخاطف المتكرر أو الاستروبسكوبيك والذي يومض فى سرعات متحكم فى زمنها، وهذا ما جعل من نوعى الضوء الخاطف لمارى والمعدة لنوع مخصص ومعقد من الكاميرات متوفر بطريقة سهلة ومبسطة، فالصورة المتداخلة (Over Lapping Images) يمكن أن يقوم أى فرد بالنقاطها بواسطة أى نوع من آلات التصوير العادية.

ولقد تم تطبيق تقنيات الضوء الخاطف المتكرر (Multi-Flash) للعديد من الأشكال الجديدة للموضوعات منتجة صور حركية (Kinetic Picture) والتي سمحت بقياس دقيق لكل درجة أو خطوة فى الحركة والتي هى مثيرة جماليًا أيضًا، ومن الجائز أن يهتم الرسامين الزيتيين فى الحركة المستقبلية بهذه المعدات إذا كانت قد اخترعت فى وقت سابق.

٨-٧- الحركة الإنشائية (البنائية) والتجريد فى الفوتوغرافيا

(Structuralism and Abstraction in Photography)

وصفت بعض أعمال الفوتوغرافيين عن طريق التصميم أو الشكل أو الإنشاء أو التكوين عوضًا عن الموضوع نفسه فكانت الصورة الفوتوغرافية توصف كصورة

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. ٣٦١.

المناظر طبيعية (Landscape) أو صورة أشخاص وهكذا، وقد أكد هذا التوصيف على أن دراسة وتداول التركيب والإنشاء يمكن أن يطبق على مدى واسع من الصور المتعددة من الصورة الفوتوغرافية الطبيعية الصريحة (Natural Straight photography) إلى التجريد المعالج (Manipulated Abstractions) أو التأثير التجريدي الفوتوغرافي، وتاريخيًا فإن التكعيبية والحركات المماثلة لها في عالم الفن أعطت إمكانيات واحتمالات جديدة للفوتوغرافيا في شكل تصوير أو توصيف الشكل أو النماذج، فلقد انطلق الفوتوغرافيون المنفردون والرسامون الزيتيون خلال عشرينيات القرن العشرين عن طريق الأفكار الجديدة للتجارب البصرية والفوتوجرامات (Photograms) والتشويه البصري وتأثير الشمس (Solarization) بالإضافة إلى التقنيات المعالجة والتي اكتشفت جميعها لتكون طرق مؤثرة في تغيير الصور الفوتوغرافية التقليدية إلى شكل فني مناسب، فالمعالجات لم تنجز لتجعل الصور الفوتوغرافية تبدو كما كانت صور زيتية بل لخلق مصادر جديدة وتصميمات شبه تجريدية (Semi-abstract) للصورة الفوتوغرافية، فتضمنت تجارب الحركة الديناميكية في صور الفورتوجراف (Vortograph) للفنان الفوتوغرافي ألفين لانجدون كوبيورن والتي يمكن أن تعد أول الصور التجريدية الفوتوغرافية^(١)، واستخدم فوتوغرافيون آخرون -خاصة في أوروبا- الضوء والورق الحساس للضوء لعمل وإبداع الفوتوجرامات (Photograms) الفنية، وتم تقبل كل هذه الطرق بألمانيا في نهايات العشرينات في القرن العشرين كأدوات إبداع في مدارس الفن الفوتوغرافي قبل أن تتقبلها أي بلدة أخرى، فتم استخدام آلات التصوير لإزالة الغموض ولتصوير الأشكال التي أصبحت غير ملحوظة، والتي تتضمن زوايا الرؤية غير العادية والزوايا المائلة (Oblique angles) لآلات التصوير، والصور المقربة (Close-Ups) وصور الانعكاسات والظلال كما فضل البعض تشويه الموضوعات ليظهر المفاهيم والأفكار الانشائية والتجريدية الجديدة، ثم أصبح هناك تقبل واسع وعام للفوتوغرافيا وللنماذج والأشكال التعبيرية الجديدة، المنتجة بواسطتها بل وبقدرتها على عرض التصميمات ذات التركيبات المعقدة في إطار الصورة الفوتوغرافية، فبسطت الأشكال للغاية لتكون مجرد أطراف من الألوان المجردة أو تركيبات مدمجة خلال موضوعات يمكن التعرف عليها لإنتاج صور فوتوغرافية انشائية وتجريدية

٨-٧-١- تقنية مزج الفوتوغرافيا والرسومات الزيتية:

أخذ الفوتوغرافي الأفكار والصور والتقنيات من عالم الفن كما استخدم الفنان الزيتي الصورة الفوتوغرافية كجزء مكمل في أعماله خاصة في مدارس مثل الإنشائية

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. P. ٣٦١-٦٢

والتجريدية ،فاستخدم ريشارد هاميلتون (Richard Hamilton) الصور الفوتوغرافية مع الرسم التخطيطى وخطوط الرسم والزيتيات ذات الملامس القوية لتكوين أحد لوحاته الأولى متضمنة موضوعات ثلاثية الأبعاد ،كما استخدم روبرت روشنبرج (Robert Rauschenberg) صور توضيحية فوتوغرافية وكارت بوستال (Postcard) للتعبير عن الطريقة التى جلبت بها آلات التصوير العالم المختلف لتخلينا وتبسيطها وإظهارها فى الصورة الفوتوغرافية ،كما استخدم آندى وارول (Andy Warhol) التركيبات التى تشبه الموزاييك لصور شخصية فوتوغرافية متكررة والتى تبدو وكأنها تقلد طبيعة أو أشكال التعريضات المتعددة فى الصور الفوتوغرافية.

٨-٧-١-١-ماری مار (Mari Mahr)

تعلمت الفوتوغرافيا في بودابست ثم عملت في لندن ،وأعمالها مزج فيما بين الصور الفوتوغرافية والرسومات الزيتية ،وقد ظهرت أعمالها في صالات العرض المعروفة بالفوتوغرافيا كفن رفيع ، وصورها عادة ما تهتم بطريقة عمل الصورة نفسها ، فهي تستخدم موضوع بسيط جامد لا حياة فيه جاعلة منه موضوع غريب ورائع.

وصورها الفوتوغرافية يمكن أن يعاد تصويرها فوتوغرافيا وبذلك تظهر حدودها وحوافها الصلدة ، وفي بعض الأحيان تقوم بوضع موضوعات طبيعة صامتة على سطح الطبقات ثم تقوم بتصويرها فوتوغرافيا لتبدع صورة جديدة لهذا المزيج من الأبعاد الثلاثية والثنائية في شكل لصورة فوتوجرامية.

ومعظم أعمال ماري مار من الأبيض والأسود يتم تلوينها ببيكرومات الصمغ (Gum-bichromate) ، كما تستخدم مواد التصوير الفوري أيضا وفي بعض الأحيان تقوم بتلوين السطح العلوي أو الخلفي له ، كما بالشكل رقم (٨-٢٣) والشكل رقم (٨-٢٤) ، وكلاهما طبعة بيكرومات الصمغ (Gum-bichromate) ، وتعرض استخدامها الرقيق للون ، واستخدام البعد الثنائي في المساحة ، ولقد استخدمت ماري مار هذه العمليات الفوتوغرافية لعمل صورة بخواص غير فوتوغرافية ، بالإضافة لقيم لونية تشبه الطباعات الإلكترونية (Electrostatic Print) التيروسكس (Xerox) ، كما أن استخدامها لألوان الماء في التلوين أعطاهم الحرية الكاملة في الاختيار والتحكم في الألوان ، كل هذه التقنيات ساعدت على تدمير واقعية الفوتوغرافيا المألوفة وفي بعض الحالات تعطي نتائج مجردة بقوة ^(١)

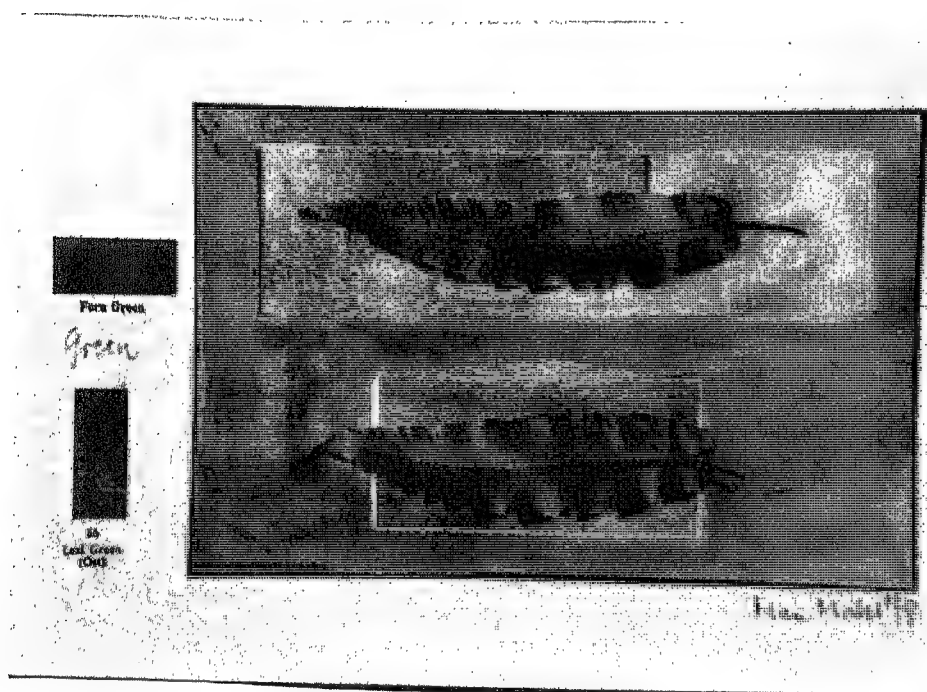
(1) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press 1987. P. 277



شكل رقم (٨-٢٣)

مارى مار "صورة فوتوغرافية أخرى ملونة" (Another Colored Photograph) عام

١٩٧٨.



شكل رقم (٨-٢٤)

مارى مار، "أخضر" (Green)، عام ١٩٧٨

٨-٧-٢- تأثير الفن على الحركة البنائية والتجريدية الفوتوغرافية:

The Influences of Art on the Photographic Structuralism and Abstraction

سلسلة التجارب الأولى للصور التجريدية وشبه التجريبية لم تأت من مصورين فوتوغرافيين وإنما فنانين فوتوغرافيين ومن أكثر الحركات تأثيراً في الصورة الفوتوغرافية في عالم الفن هم أصحاب الحركة الدادائية (Dadaism) والحركة الإنشائية (Constructivism) المنبعثتان من الحركة التكعيبية.

بدأت الدادائية في زيورخ (Zurich) أثناء الحرب العالمية الأولى فكانت حركة ثورية ضد الفن (Anti-art)، فتمردت الدادائية على استخدام الأساليب التقليدية للفن وأدواته، كما أعلنت عن نواياها للهجوم عليه والنهوض ضد المؤسسات الفنية وكسر قواعدهم فقاموا بعرض فن مصنوع من الأشياء الأخرى المدركة بالحواس، كما جمعت الموضوعات من قطع أوراق الأخبار والصور الفوتوغرافية القديمة، وقاموا بوضع أشياء ومجسمات على ورق حساس للضوء فتكونت المجردات التي سميت (الفوتوجرام)، وصور الفوتوجرام هي القيم اللونية المعكوسة للأبيض والأسود المتحررة من تقنيات الرسم ومفاهيم المنظور والتكوين والتي ساعدت وأصبحت تناسب فلسفتهم بالضبط، استخدم فنانو الدادائية أمثال كرسنتيان شاد (Christian Schad)، ومارسيل دو شامب (Marcel Duchamp)، ومان راي (Man Ray)، وجون هارتفيلد (John-Heart Field) الإمكانات الفوتوغرافية كجزء رئيسي من أعمالهم.

أما الحركة الإنشائية (Constructivism) فكانت حركة بلا موضوع (Non-Objective Art) والتي بدأت في روسيا في عام ١٩١٣، فكانت المواد المستخدمة عموماً من الزجاج والحديد والجص بقصد توصيل المسافة أو الفجوة فيما بين الفن والحياة اليومية، كما أنها كانت نوع من أنواع ثورة للتصميم الصناعي، فأنتج كل من ألكسندر رودشنكو (Alexander Rodchenko) ونيوم جابو (Noum Gabo) فناً تجريدياً معلقاً وتركيبات بارزة وكولاج.

فكانت الحركة الدادائية والإنشائية موقف من مواقف الحياة متضمنة الاستخدام التفكائي للمواد لإنتاج مظاهر جديدة غير مألوفة للفن فنتجت أشكال مختلفة من الصور الفوتوغرافية من خلال تجارب الفنانين المنفردين غير المنتمية لأي مدرسة.

٨-٧-٢-١- كرسيتيان شاد: (Christian Schad)

عمل في زيورخ (Zurich)، واستخدم الأشياء الملقاة (المهملات) كمواضع لأعماله، ومنذ ١٩١٨ بدأ يصنع فوتوجرامات من هذه الموضوعات وهي صور منتجة بدون آلة تصوير والتي سميت بالشادوجراف (Schadographs) من قبل الدادائيين التابعين له، فكانت تجارب شاد على الموضوعات المركبة فوق بعضها البعض، كما كانت على الموضوعات نصف الشفافة، وتستخدم في وضع مسطح أو متراكب في تكوينات بنائية فعرضت القيم الكثافية واللونية والخطوط الحادة الصارمة المتكونة بل وشرحت أن واقعية الفوتوغرافيا قريبة من الفن التجريدي أو البنائي، وكانت إحدى هذه النتائج تشبه أعمال الفوتوجراف للفنان ألفين لانجدون كوبيورن (Alvin Langdon Coburn)^(١)

٨-٧-٢-٢- مان راي (Man Ray)

درس المعمار والحفر الغائر وهو شاب، وفي نيويورك تردد على معرض (٢٩١) ليشجلتيز (Stieglitz)، فتقابل فيه مع الرسامين الزيتيين والفوتوغرافيين المهتمين بمدارس الفن الحديث، وتعلم الفوتوغرافيا بنفسه في البداية لتسجيل الفن الخاص به وفي عام ١٩١٧م قام بعدد من التجارب على تقنياته التي تستخدم الرسم والفوتوغرافيا في الشكل الخاص به والذي دعاه (Cliché-Verre)، فقام بالرسم على المستحلب الجيلاتيني للسلبية الزجاجية (Glass negative) بواسطة إبرة أو أداة حفر، وعند طبع هذه السلبية بعد الرسم عليها طبعاً متلامساً تظهر خطوط سوداء واضحة حول الصور الفوتوغرافية، ثم سافر راي إلى باريس في عام ١٩٢١ وتأثر بالفنانين الأوربيين الدادائيين منتجاً عدداً كبيراً من الفوتوجرامات (Photograms) والتي دعاها رايوجراف (Rayograph) كما استخدم مبدأ التضييب (Fogging) للفيلم أثناء عملية الإظهار فيصبح جزء الصورة الناتجة عبارة عن إيجابية جزئية (Partial Reversal) فيتكون جزء عبارة عن خطوط سوداء حول حدود القيم الكثافية العالية والتي عرفت باسم تأثير سابيتيه (Sabattier Effect)، وهي نتائج تشبه المسماه (Cliché-Verre) إلا أنها أقل اتقاناً، كما طبق مان راي تقنية الشمس على العديد من الأشكال التي يدرسها وعلى العديد من الصور الشخصية (Portraits) كما جرب في تشويه الشكل أيضاً مثل إبداع صور مطولة للأيدي عن طريق تصويرهم بطريقة الفوتوجرام عن طريق وضع مصدر الضوء بوضع مائل لعمل التعريض، فكان اهتمام راي الرئيسي في الطريقة

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. P. ٣٦٧

التي يمكن ان تظهر بها الأشكال معاد تشكيلها (مشوهة) عن طريق الكيمياء أو الضوء ،ومن أعماله التي تمثل احدى هذه الأفكار هي صورته مانو (Mano) فى عام ١٩٣١، كما بالشكل رقم (٨-٢٥) وهي دراسة قام بها فى عشرينات القرن العشرين لتجميع أسر فيما بين الفوتوغرافيا والفوتوجرام -فالخطوط السوداء هي أحد خصائص تقنية الشمس- ثم قام بطبع الملمس النسيجي بطريقة الطبع المتلامس على الورق ،وقد قام رأى بعمل العديد من صور الأيدى بمهارة مستخدماً أشكالهما المتشابهة المختلفة ،ففى روح وصميم فكر الداديين فإن الأجسام العادية تفقد تعريفها وتشخصها الأساسى وتترجم إلى تركيبات جديدة غريبة، واعتبر الفوتوغرافيون غير المندمجون فى أشكال الفن الحديثة أعمال رأى عبارة عن فوتوغرافيا غير حقيقية (Trick Photography) أو فوتوغرافيا خادعة أو أنها نوع من أنواع لعبة التخمين (Puzzle)^(١).

٨-٧-٣- الباهاهوس و الفوتوغرافيا (Bauhaus and Photography)

كانت مدرسة الباهاهوس للفن والتصميم بدسو (Dessou) فى ألمانيا مركز من مراكز القيادة والتجارب لكل مفاهيم فن عشرينات القرن العشرين ،ومن الفنانين المتأثرين بالدادائية والإنشائية والذين تعلموا ودرسوا فى دسو بألمانيا ليونيل فينينجر (Lyonel Feininger) -والد الفوتوغرافى أندريس (Andreas Feininger)- ،وبول كيلي (Paul Klee) وفاسيلى كاندينسكى (Wasily Kandinsky) ولالزو ماهولى ناجى (Laszlo Moholy-Nagy) ،وهم من كشفوا بحماس عما بداخل المواد والعمليات الفوتوغرافية من فن ،فاستخدموا الفوتوغرافيا بتعمق لتمدهم بمصادر التصميم الجرافيكى والفن الرفيع وأشكال المعمار الفنية لتحاكى فكر وفلسفة الباهاهوس الإنشائية.

إن تعلم مبادئ مدرسة الباهاهوس من الأشياء المهمة ، فهى تربط فيما بين حركات الفن الثورية الأولى والتي تفاعلت مع المنتج والتصميمات التطبيقية والحرفية والفنان فكان له أكبر الأثر على مظهر المباني والمنتجات والبوسترات الحائطية ،كما أثرت هذه الأفكار على الصور الفوتوغرافية نفسها فأصبحت وجهة نظر الفوتوغرافيين وطريقة تفكيرهم تتمثل فى عمل تركيبات تصميميه كأساس لأشكال صورهم الفوتوغرافية مع الاهتمام بالدرجات الكثافية واللونية وعلاقتهم ببعض وعلاقتهم بالخطوط والمساحات والفراغات والأشكال والتي يمكن أن تكتشف ويتم الاهتمام بها بموضوعية فى أشكال فوتوغرافيا الباهاهوس.

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P.٣٦٢-٣٦٣



شكل رقم (٨-٢٥)

مان راى "مانو" (Mano)، عام ١٩٣١

تجميع آسر فيما بين الفوتوغرافيا والفوتوجرام، فالخطوط السوداء هى أحد خصائص تقنية الشمس، ثم قام بطبع الملمس النسيجي بطريقة الطبع المتلامس على الورق.

أغلقت مدرسة الباوهاوس عام ١٩٣٣ واستقر مدرسيها في العديد من البلاد الأخرى فذهب ماهولي ناجي لأمريكا حيث أقام مدرسة الباوهاوس الجديدة (New Bauhaus) في عام ١٩٣٧ كمدرسة فنية والتي أصبحت فيما بعد جزء من معهد شيكاغو للتصميم.

٨-٧-٣-١- لازلو ماهولي ناجي (Laszlo Moholy-Nagy)

الفنان الانشائي المجرى الاصل أكثر المجرين المتأثرين بالفوتوغرافيا، الفنان الزيتي الذي درس في مدرسة الباوهاوس فيما بين ١٩٢٣ و ١٩٢٨، اهتم بالفوتوغرافيا وشجع تلاميذه ليقوموا بالنقاط واستخدام كل أنواع الصور الفوتوغرافية من قصاصات الصور في المجلات ليصنع منه الكولاج إلى استخدام صور الفوتوغرافية الجوية (Aerial Photograph) وصور التحليل بالسرعات العالية (High Speed) إلى الصور الصريحة (Straight) والمعالجة (Manipulated).^(١) ومن سنوات عديدة بالتحديد في عام ١٩١٢ قام الفوتوغرافي ألفين لانجدون كوبيورن (Alvin Langdon Coburn) بعمل مجموعة من الصور الفوتوغرافية المسماة (New York From It's Pinnacles) (نيويورك من قممها) والتي كانت جديدة في ذلك الوقت ، فأصبحت تدرس على يد تلاميذ مدرسة الباوهاوس كما شجعت على الكشف عن الإمكانيات في الصور من وجهة نظر علوية وسفلية والاستفادة من نماذج الظلال المتكررة والأشكال والملامس واستخدامهم كعناصر للتصميم الفوتوغرافي الفني، فأيد وناصر "الرؤية الفوتوغرافية" (Photographic Vision) كأسلوب من أساليب تطوير الحساسية الفردية واستخدام الصور الفوتوغرافية المدمجة مع الصور المرسومة والمونتاج وكل أنواع المعالجات التقنية لتغير وتحسين التركيبات الفوتوغرافية (Photographic Structure)، ويعد الفوتوجرام من التقنيات المهمة لإنتاج صور فنية فوتوغرافية لديه والتي تتماثل وأهمية تقنيات الشمس (Solarization) والتشابك (Reticulation) المنتج عن طريق أثر الضوء الناتج من الحركة والتعريض المزدوج (Double Exposure) وأجهزة التركيبات الضوئية لعمل تعديل ضوئي (من فصل وانعكاس للضوء المتكون وتركيباته أو النماذج الضوئية الناتجة مباشرة على الأسطح المختلفة)، فكانت أعماله الخاصة تهتم بالكشف والتعبير عن الزمان-مكان (الزمان) (Space-Time) والتي تحدث عن طريق عمل أفلام شبيهة تجريدية واستخدام الصور المتكررة في الصورة الفوتوغرافية ،

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. P. ٣١٣

ومن أمثلتها صورته "الصورة الشخصية المتكررة" (Multiple Portrait) عام ١٩٢٧، كما بالشكل رقم (٨-٢٦)، وهى صورة فوتوغرافية ذات طبيعة غامضة تكشف عن فكرة الزمن والمكان كأساس من أسس التصميم.

اهتم بوجهة نظر الفنانين القصصيين التعبيريين (The Impressionistic-Pictorialist) للفوتوغرافيا -كالفنانين الدادائيين الآخرين- كعمل من الأعمال الملهمة للفنانين الزيتيين وفى أحد أعماله المتعددة التى تجمع فيما بين الفوتوغرافيا والرسم والتى تظهر كل من الواقعية والقيم الكثافية المقلوبة (Reversed Tones) وإعادة تقديم العمق والنسبة والمقياس أنتج صورته "الغيرة" وهى من أبرز ما قدم فى عام ١٩٣٠ كما بالشكل رقم (٨-٢٧).

٨-٧-٤- رواد الحركتين الإنشائية والتجريدية فى الفوتوغرافيا:

أبدع كل من ماهولى ناجى و مان راى فى شكل الصورة الفوتوغرافية التى تتبع مدرسة الباهوس وأبدع بول ستراند وادوارد ويستون فى فهم واستيعاب أفكار وأسس المدرسة الانشائية. أصبحت التحديات فى عمل التجارب لإظهار موضوع ما وإبداع مظهر فوتوغرافى فنى جديد هو شغل الفنانين الفوتوغرافيين الشاغل، فالتقطت صور من زوايا علوية مثل أعمال الفوتوغرافيين الكسندر رودشيكو (Alexander Rodchenko) وأندريه كرتز (Andre Kertesz)، فأبدع كرتز فى إنتاج اللقطات الطويلة (Vertical Shots) لتفاصيل الأرضيات كمصدر غنى بالتركيبات التصميمية واهتم بالانعكاسات والتركيبات المتجمعة بإحكام والتى هى صدى لروح الحركة الموضوعية الجديدة فى الفن (New Objectivity Movement).^(١)، وعند مقارنة طريقة تركيب الصور الفوتوغرافية لأعمال كل من ويستون وكرتز وبراندت (Brandt)، فاستخدم ويستون جودة وشكل الموضوع نفسه بالإضافة لقوة الوسيط الفوتوغرافى لتحليل التفاصيل والقيم الكثافية بطريقة كاملة، فأنتج صور فوتوغرافية فى تتابع للخطوط خلال الضوء وتكوينات الجسم المصور، أما كرتز فتأثر بأفكار المدرسة التكعيبية فعمد إلى التشويه الكامل للموضوعات عن طريق تجريدهم إلى أشكال مستديرة ومشوهة عن طريق تصويرهم فوتوغرافياً عن طريق انعكاسات فى مرايا مشوهة، أما براندت (Brandt) والذى درس على يد (مان راى) فى باريس

(١) Michaell Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. P.٣٦٣



الشكل رقم (٨-٢٦)

لازلو ماهولي ناجي "الصورة الشخصية المتكررة"

(Multiple Portrait) عام ١٩٢٧.

فلقد التقط صور متعددة عن طريق عمل منظور مشوه وحاد وشديد الانحدار وعمل لقطات لموضوعاته المصورة فلا يظهر موضوعه المصور بالكامل حتى لا نعرف ملامحه أو شخصيتها الحقيقية (Depersonalize)، فيكونوا جزء من تركيب الموضوع المجاور لهم، فإذا كانت الموضوعات المصورة على شاطئ البحر مثلاً فتكون كجزء من هذا الشاطئ أو جزء من المناظر الطبيعية (Landscape)، أو الديكور الداخلي للمنزل وعادة ما يصور الموضوع من وجهة نظر سفلية (Low View-point) بل ويطبّع موضوعاته ذات الألوان الفاتحة لتكون بيضاء فتظهر كما لو حدث لها تبيض (Bleach) أو تصبح كحجر أملس، وتلتقط صورته بواسطة عدسة واسعة الزاوية (Extremely Wide Angle Lens) بفتحة ضيقة ليحصل على أقصى عمق ميدانى ممكن.

٨-٧-٤-١- رالف جيبسون (Ralph Gibson)

استخدام أسلوب القطع المفرط (Extreme Cropping) فأنتج الفوتوغرافى الأمريكى رالف جيبسون سلسلة مذهشة من الصور الفوتوغرافية للأشخاص فجعل من هذا الأسلوب شكل من الأشكال الممارسة بالفعل لعمل صور فنية، فأظهر خلفيات الرؤوس للأشخاص وأنصاف وجوههم وتفاصيل ملابسهم كمساحات شريطية أو خطية كأشكال ونماذج فنية فوتوغرافية، وباستخدامه للتفاصيل الحادة وحدود الكادر الصارمة كجزء من تركيب الصورة ساعد على إخفاء (Depersonalize) شخصيات موضوعاته الأساسية المصورة كما أنه نقلهم من تصوير الأشخاص لموضوعات طبيعية صامتة، فاهتم بطريقة تأثير الضوء الحاد على السطح وعلاقته بالملابس البصرية والنماذج الفنية، كما بحث عن التأثير والرنين والترديد، وكثيراً ما نجح فى التقاط الموضوعات العادية الأكثر إشراقاً وبطريقة غير مألوفة ورائعة، كما أبدع فى صورته من الربع (سلسلة صور الأرباع) (From "Quadrants") عام ١٩٧٥، كما بالشكل رقم (٨-٢٨)، وهى أحد أشكاله الفنية الفوتوغرافية لالتقاط الأشخاص بقطع جزئى أو بصورة مقربة (close-up) - كما فعل ذلك أيضاً لصور المعمار - ولقد التقطها بعدسة ٥٠ مم من بعد واحد متر مستخدماً ومستقيماً من ضوء الشمس الحاد ليعطى تأثير قوى حاد للملابس المجددة، ثم طبّعها على ورق مقاس ٤٠×٥٠ سم فلا يوجد تقليل فى النسبة فيما بين الموضوع المصور وصورته (بنفس النسبة) وعلى ذلك يجب أن ترى من مسافة ١ متر (مثلاً التقطت)، وقد كانت النسب (Scale) لجيبسون مهمة بأهمية الهيكل الأساسى (Framing) لكادر الصورة كنوع أو كوسيلة من وسائل تركيب وتكوين الصورة، فلم يكن مهتماً بعمل صور فوتوغرافية تجريدية فى حد ذاتها



الشكل رقم (٢٨-٨)

رالف جيسون، من الربع (سلسلة صور الأرباع)

From "Quadrants"، عام ١٩٧٥

هي أحد أشكاله الفنية الفوتوغرافية لالتقاط الأشخاص بقطع جزئي أو بصورة مقربة (close-up).

ولكنها يجب أن تمتزج مع عنصر التجريد نفسه في الأشياء البسيطة العادية المقدمة بواسطة الأشكال الصريحة الأساسية في الصورة الفوتوغرافية.

إبداع جيبسون صور تخدم ببساطتها إلا أنها محترمة وناقلة لفكر ومراعية له، كما أنها ذات تصميمات لافتة للنظر، وتشبه تصميمات الصور الأبيض والأسود ذات الكثافات المختلفة استخدام كريستيان فوجت (Christian Vogt) الجريء للألوان^(١).

٨-٧-٤-٢-رينيه بوريه (René Burri)

فوتوغرافي سويسري استخدم الألوان مثلما استخدم الأبيض والأسود، كما أنه استخدم إحساسه التركيبي القوي للتصميمات لنقل وتوصيل مدى إيهام وغموض موضوعاته، كما اهتم بترتيب ظهور هذه الموضوعات، فعادة ما استخدم الظلال الملقاة بطريقه غريبة التكوين والكتل اللونية الجريئة والقوية لإنتاج وإحداث تأثيرات هندسية والتي تقترن موضوعاتها لتنتج صور فوتوغرافية شبه تجريدية (Semi-abstraction).

فأصبحت صور بوريه مقالات مصورة خاصة عن المعمار الحديث لأعمال المعمارى لوكوربسيو (Le Corbusier) وهى أفضل الأمثلة للتعبيرات شبه التجريدية، كما أن بوريه عمل كمصور فوتوغرافي صحفى واهتم من خلال ذلك بالتوثيق لموضوعات الحياة اليومية، ففى صورته مدينة المكسيك ١٩٧٢ (Mexico City) أحد أمثلة أعمال رينيه بوريه عارضاً رؤيته لعمل تكوين جيد وواضح، فقطظهر فيه الخطوط الحادة والقوية والألوان النابضة بالحياة، كما بالشكل رقم (٨-٢٩).

٨-٧-٤-٣-فرانسو فونتانا (Franco Fontana)

استخدام الفوتوغرافي الإيطالى فرانسو فونتانا التركيبات والألوان لإبداع صور فوتوغرافية تجريدية، وظلت معظم أعماله الفوتوغرافية عبارة عن فوتوغرافيا صريحة لا تعتمد إلى استخدام معالجات أو تكتيكيات أثناء أو وبعد التصوير، فيعرض ما تراه آلة التصوير إلا أنه لا يفضل استخدام تقنية التصوير المقرب على الإطلاق، فكانت استخداماته كثيرة لصور فوتوغرافية بوجهات نظر بعيدة (Distant View- Point) باستخدام عدسات ضيقة الزاوية (Telephoto Lenses) لتحويل الأشكال فى صور المناظر الطبيعية (Landscape) إلى أطوال موجية أو أطيايف من الألوان، وفى بعض الأحيان يقوم بالنقاط موضوعاته من على سيارة متحركة لتدمير وتشويه

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. ٣٦٤



الشكل رقم (٨-٢٩)

رينيه بوريه "مدينة المكسيك" ١٩٧٢ (Mexico City)

ويعرض فيها رؤيته لعمل تكوين جيد، فيظهر فيه الخطوط الحادة والقوية والألوان النابضة بالحياة.

التفاصيل لخلق نوع من أنواع عدم وضوح الصورة (Blur)، فصوره عادة ما تخفى الحقيقة عن طريق التسطيح غير المؤلف للمنظور أو للحدة العامة للصورة، أو عن طريق فقدانها لمرجع لنسبها (أى لا تستطيع أن تعرف أو تدرك نسبة الموضوع للآخر بسبب التأثيرات التسطيحية التى يعمد فرانسو إلى عملها).

كل صورة تبدو وكأنها ذات موضوعات بمستوى مسطح واحد، من علاقات أشكال الألوان المتبادلة فيما بينها والقيم الكثافية والملمس والتى يقوم بتحديدتها وتعيينها عن طريق اختيار اتجاه الضوء، فنسبة أحد المناطق للآخرى تقاس أو تغير بدقة خلال مساحة الكادر^(١)، كما أنه يستخدم الظلال الملقاة والروابط الزائفة (الكاذبة) أيضاً ليجعل كل أجزاء الصورة ذات مظهر خارجى مسطح، فيظهر ذلك فى أحد صوره "التركيب والظلال" (Structure and Shadows) والتى استخدم فيها كتل الألوان وطريقة الرؤية أو وجهة النظر النقدية لتركيب الصورة، كما بالشكل رقم (٨-٣٠).

٨-٧-٤-٤-كريستيان فوجت (Christian Vogt)

فوتوغرافى سويسرى تميزت صوره الفوتوغرافية بالبساطة الدرامية والإحساس بالشكل وإخفاء معالم الشخصية (Depersonalization)، درس الفوتوغرافية الإعلانية (Commercial Photography) فى باسيل (Basel) ثم عمل مع فوتوغرافيين بلندن وميونخ قبل أن يقيم ستوديو الاحتراف الخاص به فى سويسرا، فكان لمنهجية تعليمه وتدريبه ما ساعده على فهم كيفية التحكم التقنى فى الوسيط الفوتوغرافى، كما أن نجاح الاستوديو تجارياً ساعده على إعطاء بعض الوقت لعمل مشروعات شخصية أخرى، فبدأ أعمال تجارية بجانب عمله الاحترافى.

كانت تجارب وتدريبات فوجت على الموضوعات البصرية لصور متتابعة أو "حقيقية عمل" للصور وكل صورة بمفردها تعتبر تامة وخاصة بنفسها ولكنها تعزز بالأخرى عن طريق أحد العناصر المتشابهة فيها أو التكوين أو التركيب الذى يتأكد وينكرر فى كل منها وبعض الصور المتسلسلة تهتم بالوقت والمكان والأخرى باللون أو الضوء على الأشكال والقليل منها تهتم بتأثير العلاقة المتبادلة الكاذبة أو المزيفة بين الموضوعات وبعضها كما يظهر بالشكل رقم (٨-٣١) الذى يوضح احد هذه الاشكال من الصور الفوتوغرافية تحت اسم (سلسلة اللون الاحمر)، فتبنى مفهوم الطبيعة الصامتة وعبر عنه بطريقة قوية وأفترح ان عدم تمييز شخصيات موضوعاته هى أحد طرق الفوتوغرافى لعمل صور فوتوغرافية غير معلومة الشخصية بصيغ دلالية (تدل على موضوع ما)، ومن غير شك فإن هناك درجة من درجات الفصل والانعزالية والتأويل والتفكير فى معظم أعماله والتى تعطى هذه الأعمال خاصية

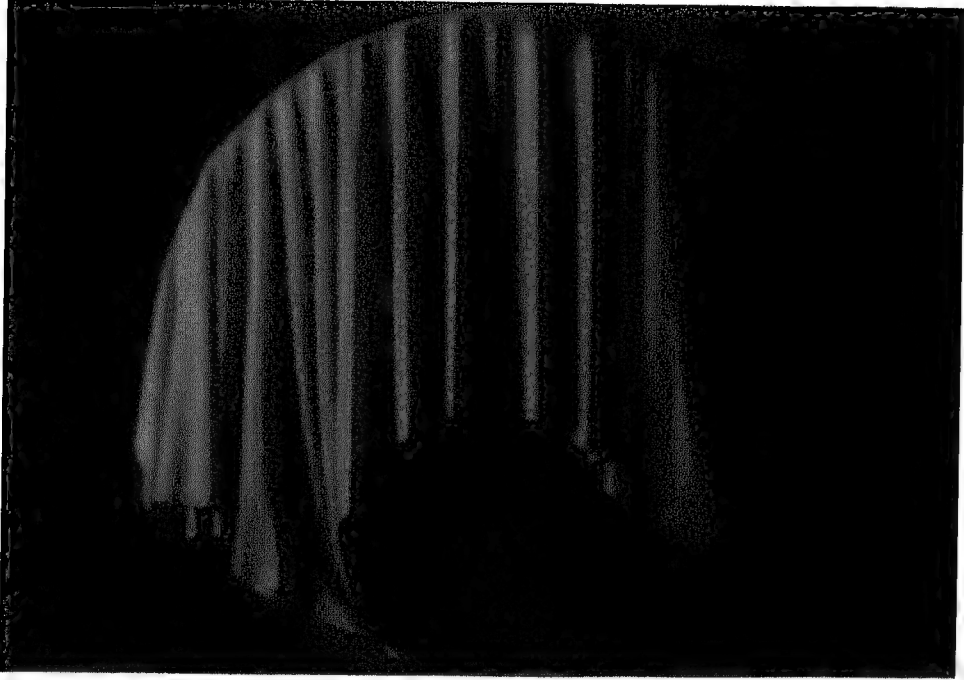
(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. P.٣٦٤:٣٦٦



الشكل رقم (٨-٣٠)

فرانسو فونتانا "التركيب والظلال" (Structure and Shadows)

استخدم فيها كتل الألوان وجهة نظر النقدية جعلت عنصر التركيب هو العنصر السائد المسيطر.



الشكل رقم (٨-٣١)

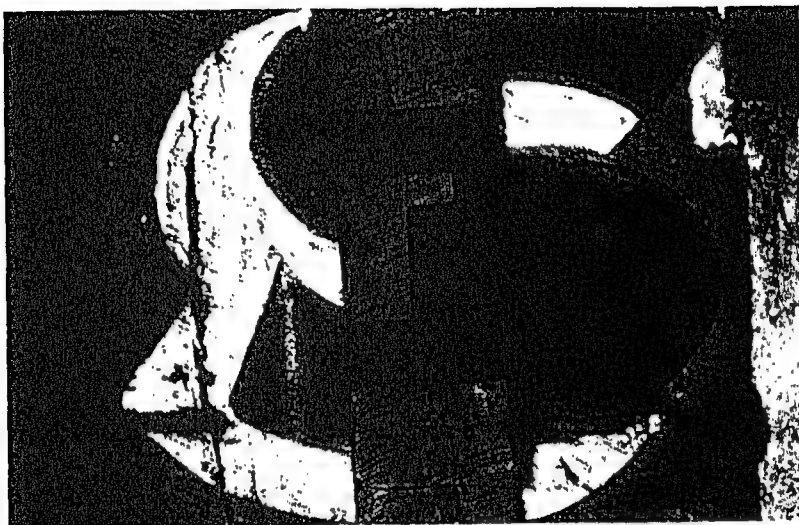
كريستيان فوجت من "سلسلة اللون الأحمر" ١٩٧٦-٧٧ "Red Series"
(١٩٧٦-٧) من سلسلة الصور المستخدم فيها اللون الأحمر وهي عبارة عن طبيعة صامتة
للبيساطة وتعارض الاهتمام بالضوء الساقط على الأشكال.

كالحلم، ففي أحد كلمات فوجت (Vogt) الخاصة به قال: "إن صوري لا يقصد بها أن تكون جميلة أو جيدة فقط ولكنها مصنوعة لتحفز ونثير المشاهد ليفكر" (My Pictures are not intended to be merely good or beautiful, but to stimulate the viewer to thought). فلا يصنع صور لمجرد إنتاجها وإنما للتفاعل مع المشاهد فترقى لتكون عملاً فنياً متكاملًا.

٨-٧-٤-٥- آرون سيسكيند (Aaron Siskind)

مصور وثائقي فوتوغرافي حتى أربعينات القرن العشرين، ثم غير من طريقه فهم وعرض الموضوعات من تصوير ووصف الموضوعات وقيمتها ومعناها الخالص بها فقط (أي عرض ما تعنيه محتويات الصورة بطريقة عرض وثائقية) إلى استخدام التأثير النصف تجريدي (Semi-abstract Effect)، فكان جل اهتمامه وتركيزه منصّباً على خواص ملمس الأسطح وعادة ما تلتقط الصورة بعُدسة مقربة (Close up)، فتصبح هوية الموضوع في المنزلة التالية للتصميم نفسه، فقام سيسكيند بتصوير الأخشاب والأشجار البالية والدمانات المقشرة الهالكة والحوائط ذات البقع والأشياء والموضوعات غير الحية الأخرى والتي يمر عليها المار بدون أن يلاحظها باستخدام طرق التصوير الصريحة (Straight Photograph)، كما كان مهتماً بتنظيم وإنشاء الخطوط والأشكال عن طريق الاختيار الجيد لها واقتراح الترتيب الأمثل لها وسماتها ومميزاتها وحالاتها، فالاهتمام الحادث في تكوين صورته وموضوعاتها وتركيبها يكافئ الاهتمام في عمل طباعات ذات تفاصيل غنية ورائعة، فكانت صورته الموجزة توصف على أنها الفن المنتج من الخردة "Art Wrestled from Junk"، كما في الشكل رقم (٨-٣٢) لصورة كنتاكي ١٩٥١ (Kentucky) فاستخدم آرون هذا المنقاب المدني كمادة خام للصورة التجريدية فأنتج صورة بتقنية التصوير المقرب (Close Up) مستخدمة تقنية الصورة الفوتوغرافية الصريحة، ثم أعاد توزيع مكونات الموضوع لعمل تصميم تعبيرى تجريدي، ومن المؤسف أن الصورة الأصلية المنتجة بواسطته أصبحت غير واضحة المعالم إلى حد ما.

كان سيسكيند من أوائل أصحاب فكرة الصور الفوتوغرافية ذات التصميم التجريدي والتي تستخدم الخردة والمواد المتهالكة، كما كانت أعماله ذات علاقة بأعمال فنانين زيتيين تابعين للمدرسة التعبيرية التجريدية الفنية (Abstract)



شكل رقم (٨-٣٢)

آرون سيسكيند، كنتاكي ١٩٥١ (Kentucky)
استخدم هذا المثقاب المدني كمادة خام للصورة التجريدية فأنجج صورة بتقنية التصوير
المقرب.

(Expressionist) في خمسينات القرن العشرين أمثال جاكسون بولوك (Jackson Pollock) وويليام دي كونينج (Williem de Kooning).

٨-٧-٤-٦- أندريه كرتز Andre Kertesz

انتقل أندريه من عصر التصوير الفوتوغرافي كشكل من أشكال التقارير الصحفية إلى التخصص في لقطات الديكور الداخلي لمجلة فوج للموضة (Vogue).

بدأ في باريس منذ عشرينات القرن العشرين واستمر بعد أن سافر إلى أمريكا في ثلاثينات القرن العشرين، فكان أسلوبه يعكس التطورات الأوروبية في صور فوتوغرافية صغيرة وثائقية ذات نظرة جديدة مهتمة بالتصميم والمساحة، إلا أن هدفه في الصور الفوتوغرافية كان منصباً على عمل وعرض المظاهر والهيئات غير المتوقعة للمواقف العادية والمألوفة عوضاً عن كونها صور فوتوغرافية تعرض موضوعات ذات قصة (ملحمية)، فتميزت صورته بخداها وتركيباتها الهندسية المقنعة مثل مكوناتها ذات الترتيب الهندسي الجيد، ومثلما فعل ماهولي ناجي (Moholy Nagy) فقد اهتم بطريقة الخداع في عملية نقل وترجمة الأحاسيس للنماذج والقوالب الشكلية والمساحات إلى أشكال في مسطح الصورة السطحية في الطبعة النهائية، كما كان أستاذ العلاقات المتبادل غير الحقيقية (False attachment) واستخدام حواف المساحات ذات الإطار والقيم الكثافية والخطوط لعمل تركيبات في صورته، فأبدع كيرتز صورته مثل صورة "الخراف، باريس" ١٩٣١ "Sheep Paris"، فوضع جل اهتمامه في التركيب - فالخطوط المتكونة بواسطة أوضاع الحيوانات تتبع بعضها الآخر - فظهر وكأنها متدفقة معاً فتبدو الخطوط وكأنها ذات علاقة رقيقة ومتلازمة للخراف أنفسهم كأنها جزء منهم ولم تتكون من جراء تواجدهم على بعضهم البعض، كما بالشكل رقم (٨-٣٣)، أما في صورته "موندريان" ١٩٢٦، (Chez Mondrian)، فقد تعامل مع التصميم الداخلي لمنزل بيت موندريان (Piet Mondrian) بطريقة حذرة مكوناً إياها وكأنها موضوع طبيعته الصامتة، فكان لدوائرها ومنحنياتها وأقبياتها ورؤسياتها قيم متبادلة فيما بينها، كما ظهر فيها البساطة والهامونية، وبوجود لوحة موندريان الهندسية التجريدية زاد من الإحياء بالتجريد والبساطة كما في الشكل رقم (٨-٣٤)^(١).

كان لكرتز العين التي لا تغفل عن التفاصيل غير المتوقعة والقوية المعبرة وشديدة الأثر فأمكن قراءة صورته على مستويين أو وفي مرحلتين، إما لخداع بسيط أو

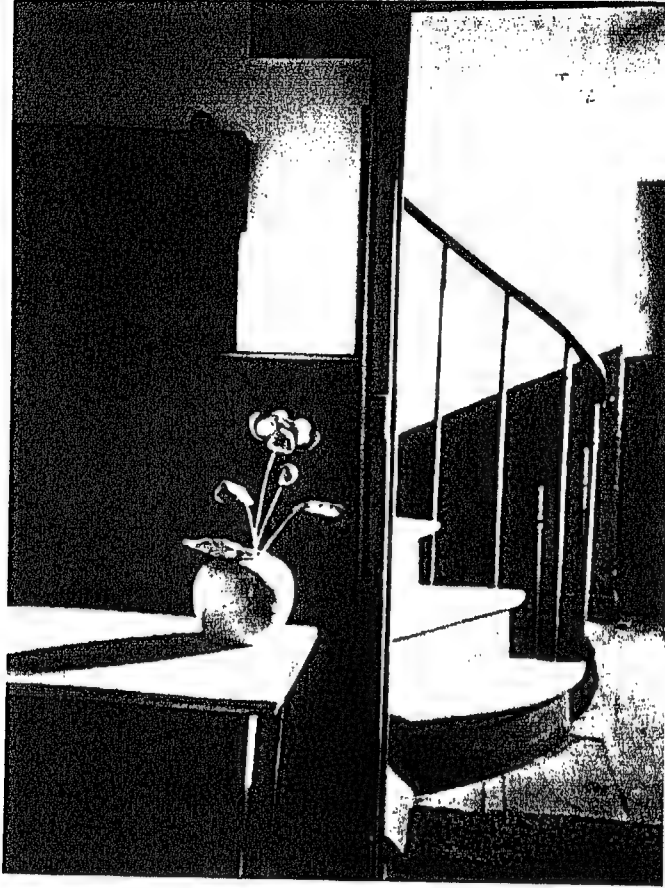
(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P.٣٦٧-٦٨



شكل رقم (٨-٣٣)

أندريه كرتز "الخراف ،باريس" ١٩٣١ "Sheep Paris"

الخطوط المتكونة بواسطة أوضاع الحيوانات تتبع بعضها الآخر، فتظهر وكأنها متدفقة معاً فتبدو الخطوط وكأنها ذات علاقة رفيقة.



شكل رقم (٨-٣٤)

اندرية كرتز، "موندريان" ١٩٢٦ (Chez Mondrian)

التصميم الداخلي لمثل بيت موندريان (Piet Mondrian) وكأنه موضوع طبيعة صامته فمكان لدوائره ومنحنياته وأفقياته ورأسياته قيم تجريدية.

تضليل بسيط وتقسيم أصلى مبدع ومطور أو كنتيجة لحيلته فى فصل السعادة والاستمتاع من الأشخاص والمواقف والغريب من الحياة العادية اليومية.

ومن الممتع أن تقارن أعماله بأعمال الفنان هنرى كرتيه برسون (Henri Carrtier-Bresson) فنتشابه أعمالهم عمومًا على الرغم من أن كرتز أقل اهتمامًا فى عمل موضوعات أو التقاط صور تنقل الأوقات الحرجة الحاسمة.

٧-٤-٧-٨ جول ميروويتز Joel Meyerowitz

استخدام الفوتوغرافى جول فى صورته المقاليه (Photo Essay) عن بلدة كاب كود (Cape Cod) بأمريكا تأثير الضوء الزائل لينتج تصميم تكوينى ، واستخدم آلة التصوير كبيرة الحجم بمقياس 20×25 سم (7×10 بوصة) لعمل سلسلة من الموضوعات قد سمحت له بأن يقوم بعمل تخمين منفصل لموضوعاته عن طريق عرض الصور مقلوبة والاستفادة من نظم التكوين الجديدة التى تظهر من خلال هذه الطريقة فى تصوير الموضوع بمنتهى البساطة ، وعادة ما استخدم طريقة دمج الأشكال للموضوعات الحقيقة والبقع (القطع الصغيرة من الضوء) الضوئية بعناية ، كما اعتبر اللون عنصر حيوى ، على الرغم من رفته وقلته استخدامه فى وصف الجو العام (Mood) فى الأحاسيس العادية ، وعادة ما تكون صورته عبارة عن متتاليات من الصور التى يظهر فيها مرور الوقت عن طريق تغير الظل والأشكال والتشكل واللون.

٧-٤-٨-٨ أندريه فينينجر Andreas Feininger

المصور الفوتوغرافى الصحفى الوثائقى الذى تحول إلى التدريس ، وله اهتمام خاص بالتركيبات والإنشاءات فى عالم الطبيعة.

فأظهر الصخور والقواقع كأشكال نحتية فى صور مقربة (Close-Up) ففقدوا نسبهم وذكرنا بالأشكال المعمارية المعقدة.

وبعض أعمال فينينجر موازية و مشابهة لأعمال كارل بلوسفلدت (Karl Blossfeldt) ذات الأسلوب الموضوعى الجديد (New Objectivity Style) ، إلا أن فينينجر استخدم الضوء بطريقة أفضل فكان الضوء بالنسبة له كتركيبات وإنشاءات درامية موحية وذات مظهر درامى ، وعلى عكس دراسات هارى كالهان (Harry Callahan) ذات الخطوط المبسطة فإن أعمال فينينجر عادة ما ركزت على مقدار وحجم وتعقيد الشكل.

استخدم تقنية الفوتوغرافيا الصريحة، معتقداً في أن هذه هي الطريقة التي يمكن أن تقوم بتركيز وإطالة وتوسيع الرؤية الإنسانية^(١).

فأبدع صورته "القوقع الرأسى الأرجل" (Nautilus Shell)، ١٩٧٠م، كما بالشكل رقم (٨-٣٥)، وهذه الصورة الفوتوغرافية التي تعرض الشكل المعقد والشبه معمارى في تفسيره لشكل نصف القوقعة وهي أحد موضوعاته بتقنية الصورة المقربة (Close-Up)، وعلى الرغم من أن طريقة التصوير هي الفوتوغرافيا الصريحة إلا أن الموضوع نفسه ذو تكوين لاعلاقى (Irrelevant design).

وقد فرض فينينجر دراسة الرسومات الزيتية التجريدية والشبه تجريدية على تلاميذه لتطوير حسمهم في التكوين، وفي النهاية نرى تأثير أساليب مدرسة الباهواوس والموضوعية الجديدة واضحة في أعماله وكلاهما قد تأثر بهما عندما كان تلميذاً.

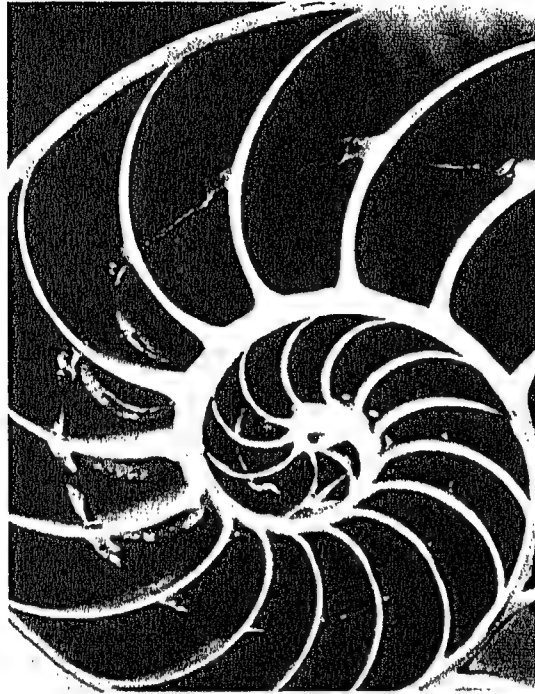
٨-٨- الحركة المجازية والرمزية في الفوتوغرافيا:

Metaphor and symbolism in photography:

تلك الحركة التي تهتم بالوصف المجازى (Metaphor) للأشياء والتي لا ترتبط بأهمية الموضوع نفسه، وألفنا فيها مفهوم رؤية أو مظهر رؤية الأشياء في الموضوعات الأخرى، فنرى شكل لوجه لشخص ما مثلاً في تجريدات لجزر شجرة . فالنافذة ذات الثلج على حوافها والمضياء بأشعة الشمس يمكن أن تثير المزاج الذهني والمواقف الحسية، وموجات الماء والصخور والسحاب وأشكال النباتات يمكن أن تفسر كلها على أنها أنواع أخرى من الأحاسيس والعواطف والتجارب.

أصبحت الصورة الفوتوغرافية من أفضل الوسائط كأداة نقل ذات مجاز واستعارات سواء كانت بطريقة غير مقصودة أو بطريقة مخطط لها مسبقاً، وبسبب أن التفسير عادة ما يكون شخصي، فيكون للمشاهدين دور مهم يتحركوا فيه بحرية مساهمين بعواطفهم وانفعالاتهم الشخصية فيه، كل من يشاهد هذا النوع من الصور ذى المجاز أو الكناية يعبر أو يفسر عنه بطريقة، فالصورة الفوتوغرافية يمكن أن تكون لها مغزى ومعنى شخصي، فيمكن أن تعمل كحافز لاستدعاء خبراتنا وتجاربنا السابقة كفتانين أو كمشاهدين، والبعض الآخر من أنواع الصور يمكن أن تكون غريبة في النظرة الأولى إليها — إلا أنها دائماً تخلق نوع من أنواع التحدى — فهي تجبر المشاهدين على التفكير.

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. P.٣١٨



شكل رقم (٨-٣٥)

أندريه فينينجر، "القوقع الرأسى الأرجل" (Nautilus Shell)، عام ١٩٧٠
تعرض الشكل المعقد والشبه معمارى فى تفسيره لشكل نصف القوقعة، بتقنية الصورة المقربة.

٨-٨-١- استخدام الرموز فى الصورة الفوتوغرافية المجازية:

يمكن أن تحتوى الصور الفوتوغرافية على رموز تستدعى الأحداث والموضوعات المرتبطة بها من الذاكرة، فاللون الأبيض مثلاً يمكن أن يوحى بالنقاء، والتلفزيونات والسيارات يمكن أن توحى بالمجتمع الاستهلاكى، وهذه المساحة من الفكر قد فجرت تماماً فى مجال الإعلانات، فاستخدمت الرموز بواسطة الفوتوغرافيين المهتمين بالتوثيق الإنسانى كما استخدمت بواسطة الفوتوغرافيين التعبيريين (Expressionist Photographer) فكانت صور الفوتوغرافى روبرت فرانك (Robert Frank) للموضوعات المنفردة والأعلام والسيارات^(١)، كما كانت التفاصيل فى الصور الفوتوغرافية الخاصة بيل برانندت (Bill Brandt) للحياة الإنجليزية للطبقة الوسطى، وكلاهما ذات رموز (Symbols)، كما كانت ذاتية (Subjective)، فى حين أن صور دوروثيا لانج (Dorothea Lang) رمزية فى ذات نفسها، ولكليهما فإن المجاز أكثر صقلاً وذاتية، وجذور أعمال هؤلاء الفوتوغرافيين هى صور ألفريد ستيجلتز (Alfred Stieglitz) التى التقطها فى الخمسة عشر سنة الأخيرة فى حياته العملية (١٩٢١ إلى ١٩٣٧) والتى تزامنت مع بداية استخدام الصورة الفوتوغرافية كصفحة مطبوعة وكإعلان مربح وعمل توضيحى والذى جذب إليه الفنان القصصى الموهوب الرائد فى مجاله ستيجلتز (Stieglitz) لالتقاط صور فوتوغرافية شخصية ممثلة بالانفعالات والتى سميت التكافؤ (Equivalents)، وكانت غالباً دراسات للسحب والتى تصور وتعلن عن الحالة العاطفية والمعانى الداخلية.

وهذه الأشكال من الأعمال المجازية ظهرت فى الأساليب المنفردة لكل من مينور وايت (Minor White) وأرون سيسكيند (Aaron Siskind) وهارى كالهان (Harry Callahan)، كما كان لها استمرارية قوية فى المدارس الفوتوغرافية والكليات كنوع من التحليل الذاتى والأشكال المتأملّة فى التعبير عن الأحاسيس الداخلية، كما ظهرت فى أعمال كل من رالف إيوجين ميتيارد (Ralph Eugene Meatyard)، ووين بيولوك (Wynn Bullock)، ودوين ميشيل (Duane Michals) بالأبيض والأسود الفوتوغرافيون استخدم القيم الكثافية كعنصر أساسى فى صورههم الرمزية (Symbolic) والتى كانت ذات معانى غامضة وباطنية وروحية رمزية (Mystical).

٨-٨-٢- التكافؤ أو الترادف (Equivalents) كأحد أشكال الفوتوغرافيا الرمزية:

كانت الأشكال والهيئات والمفاهيم فى الحركة الرمزية (Symbolism) والحركة المجازية (Metaphor) والحركة الصوفية (المذهب الباطنى) (Mysticism)

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. P. ٣٦٨

من المميزات الجديرة بالملاحظة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كما تبني أصحاب نزعة الانفصالية الفوتوغرافية (Photo- Secessionists) الرمز ، وأنتج ألفين كوبيورن لانجدون (Alvin Langdon Coburn) دراسات عن السحب شبه تجريدية كرموز شعرية في عام ١٩١٢ ، والتي تشبه أعمال ألفريد شتيجلتيز (Alfred Stieglitz) التي سميت التكافؤ (Equivalents)، والتي تولدت من افتتانه ودراسته للسحب ، فكان مهتم بها ، ليس لخواصها الجمالية ولكن لطريقة إغراءها للمستعرقين في خيالاتها والحالمين ، فببت السحب وكأنها تستدعي معظم خبراته الدفينة وشعر أنه من خلالها يمكن أن يعبر عن فلسفته الذاتية عن الحياة.

أراد شتيجلتيز (Stieglitz) أن يثبت نجاحه كفوتوغرافي ليس فقط كأي فرد والذي يصبح فوتوغرافي كونه يختار الموضوع الصحيح والطريقة الصحيحة للتصوير فينتج صورة فوتوجينية جميلة ؛ بل يمتد لأكثر من ذلك لموضوعات متاحة للجميع ليصورها ويصفها، وعندما كان يعمل في مثل هذا النوع من الموضوعات الطبيعية كان يتجنب أي شيء سوى التصوير الفوتوغرافي الصريح والأمين فيقول: " إن هدفي هو عمل صور فوتوغرافية لا يمكن لا يمتلك لشخص الرؤية والبصيرة ان يراها، كما يظل المشاهد متذكرا لها مادام قد رآها مرة واحدة من قبل"، فكانت صور شتيجلتيز الفوتوغرافية الأولى عن التكافؤ (Equivalents) في عام ١٩٢٢ عبارة عن استعارة مكنية من الموسيقى ، وبعد أن أصبح أكثر انطوائيه وتأم الذاتية ، تطورت فكرة التكافؤ لتصبح ذات اعتباريه ومكانه ميتافيزيقية كما أن مظهر التكافؤ اكتسب نوع من أنواع الحوار والانضباط لصورته "التكافؤ" لعام ١٩٢٥ كما بالشكل رقم (٨-٣٦)، وهي إحدى دراساته لتكوينات السحب المتغيرة تحت مسمى التكافؤ والتي تعبر عن معظم صراعاته الداخلية.

٨-٨-٢-١- مينور وايت (Minor White)

تبني الفوتوغرافي مينور وايت (Minor White) فكرة الترادف أو التكافؤ (Equivalent) ونظرياتها وطورها ونشرها في أمريكا ، فكان اتجاهه لموضوعات الفوتوغرافيا قد شكلت وتأثرت بمزاملته السابقة لألفريد شتيجلتيز (Alfred Stieglitz) ، وإدوارد ويستون (Edward Weston) وأنسل آدم (Ansel Adams) ^(١).

اشتهر وايت في منتصف خمسينات القرن العشرين كمدرس للفوتوغرافيا في معهد روشستتر للتكنولوجيا ، وهناك قاد ورشة عمل فوتوغرافية حيث توقع درجة عالية من التحليل الفكري والانزلام من تلاميذه ، وفي صوره بدى موحدا للخواص

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P.٣٦٩



الشكل رقم (٨-٣٦)

الفريد شتيجلينتز "التكافؤ" (Equivalent) عام ١٩٢٥،

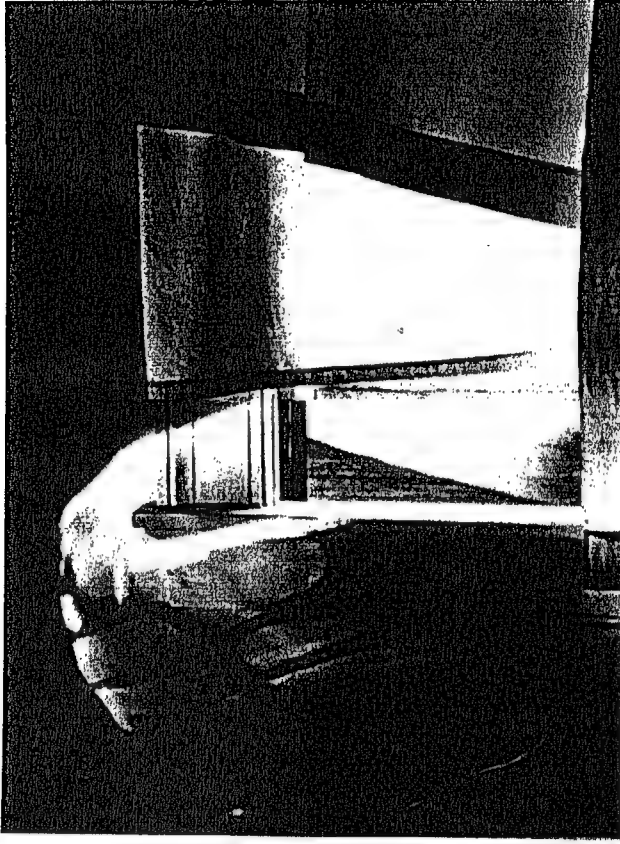
وهي إحدى دراساته لتكوينات السحب المتغيرة، والتي تعبر عن صراعاته الداخلية.

المستتبطة من أعمال ستيجليتز مع التقنيات البارعة لأدم للقيم الكثافية خلال تقنية التخييل المسبق (Previsualization) ونظريات نظام المنطقة (Zone System) فإنتاج معظم صورهِ بحجم صغير، وبدراسات جوهريّة وأساسية على أشكال الصخور وحركة المياه والمناظر الطبيعية (Landscape)، فهدفهُ أن يهب ويمنح هذه الظواهر الطبيعية بإحساسه وانفعاله وتقمصه الوجداني الخاص به، وقبل أن يتحول لدراسته وعمل الفوتوغرافيا.

درس وايت العلوم الطبيعية والإنجليزية كما أنه تحمس للحركة البوذية (Zen Buddhism) وفن التأمل، وأدرك الصعوبات في إيجاد المعاني الداخلية للتعبير الفوتوغرافي بل والتعبير عن الفوتوغرافي نفسه، كما كتب بتوسع عن مظهر وهيئة الترادف أو التكافؤ، فنظرية وايت أن عقل الفوتوغرافي يجب يصبح ذا حساسية وأن يقوم بجعل عقله فارغ من أي أحداث ثم يجعله مفتوحاً للمعرفة (ربما من خلال التأمل) قبل أن يلتقط صورته الفوتوغرافية، فكانت إحدى صورهِ الفوتوغرافية المبدعة "حلم اليقظة في عتبة النافذة"، روتشستر، نيويورك (Rochester, New York) لعام ١٩٥٨، كما بالشكل رقم (٨-٣٧)، ونرى فيها تدفق الضوء أسفل الستائر منتجة تأثير تجريدي، والتي تشبه السائل أو السحب المتتابعة في الغرفة وليس مجرد انعكاس ثابت، فبرزت أحد موضوعاته غير العادية إلا أنه غلفه بشخصيته وتصويرهِ الغامض ذي المعنى الداخلي الذي رغب في إظهارهِ، يقول مينور وايت: "إن الرؤية قد شحنت للغاية ويوجد لدى شعور قريب من تصوفى ورمزيتي" وفي هذه الحالة وصل إلى حالة من حالاتهِ النفسية المتكشفة المبدعة، ويرى أنه يجب على الفوتوغرافي أن يكون مهياً لأي شيء يحدث أثناء التصوير أو فيما بعده وعند النظر إلى الطبعة يجب أن يتخذ الفوتوغرافي موقفاً تحليلياً ناقداً.

وفي سلسلة صورهِ التي دعاها التكافؤ لم يكن لها شكل محدد حيث أن التكافؤ هو وظيفة أو خبرة عوضاً عن أنها شيء مدرك بالحواس لشخص ما في لحظة محددة أو كونه رمزاً ومجاز في شيء ما وراء الموضوع نفسه أو أبعد من الموضوع نفسه^(١)، والفكرة أن الفوتوغرافي يجب أن يجد شيء أو جسم ما يمكن أن يستدعي ويشير المشاعر التي لا يمكن أن يتم تصويرها فوتوغرافياً، وهي موضوعات تتغير في كل وقت، مثل الماء واللهب والسحب والضوء وغيرها، وكلها موضوعات جيدة لهذا الغرض لأنها توحى بالأحاسيس والانفعالات والملامس غير المتوقعة والتأملات الفكرية، ومن أعمالهِ التي تمثل أفكارهِ الجديدة للتكافؤ صورته "النسيج الضوئي"، ذا الآثار ذات الحواف الخشنة، في بلدة يوتا (Light Spine, Burr Trail, Utah)،

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. P. ٣٩٩-٧٠.

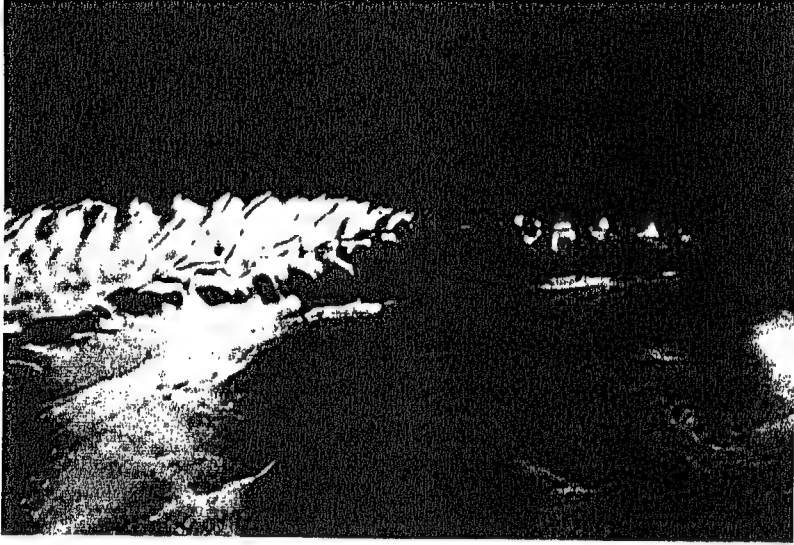


شكل رقم (٨-٣٧)

مانيور وايت "حلم اليقظة في عتبة النافذة ،روشيستر ،نيويورك (Windowsill

١٩٥٨، Daydreaming, Rochester, New York)

تدفق الضوء من أسفل الستائر منتجة تأثير سريع الزوال ، والتي تشبه السائل أو السحب المتتابعة في الغرفة عن أنها انعكاس ثابت.



الشكل رقم (٨-٣٨)

مينور وايت ، "نسيج الضوء المتجدد ، ذى الآثار ذات الحواف الخشنة، في بلدة
يوتا" (Light Spine, Burr Trail, Utah)، ١٩٦٦،
تعرض الصورة أحاسيس وايت المتكلفة والمصقولة في التصميم والشكل للموضوعات
الطبيعية بالإضافة إلى قدرته على استخدام الموضوعات العادية لعمل أحد أشكال
الترادف أو التكافؤ.

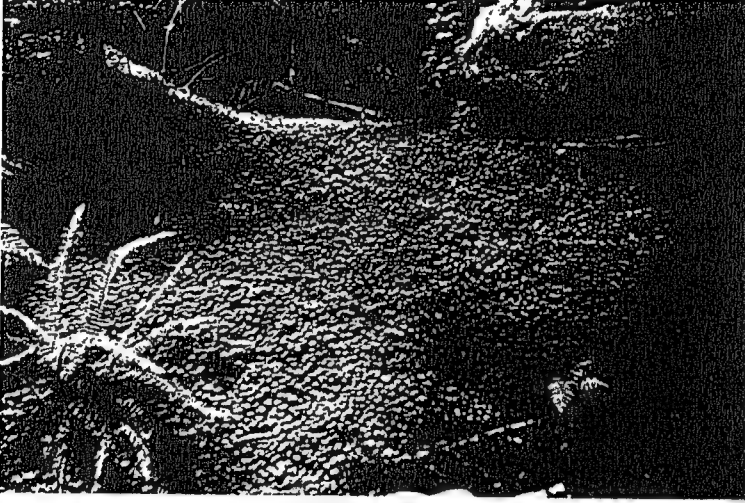
٨-٨-٣-١-وين بوليك (Wynn Bullock)

اهتمت أعمال الفوتوغرافي الأمريكي وين بوليك في أبسط مستوياتها بوصف الطبيعة، وفي الأغلب بالاتحاد مع الجسم البشري، وقد تأثر بكل من مدرسة الباهواوس والفوتوغرافي إدوارد ويستون (Edward Weston) (١).

كشف بوليك عن الوهم والرؤى الممكن التكهّن بها في عناصر صور المناظر الطبيعية (Landscape)، فالصخور والأشجار المتداخلة لها مظاهر أخرى لديه كما أن النفايات المتآكلة تأخذ أشكال من السلاسل لأشكال جديدة وجمالية، فصورته الفوتوغرافية التي تصف الطفل الملقى على وجهه في الغابة تعد من أفضل صوره الفوتوغرافية، ولقد استخدمت نفس الفكرة في أعمال الفوتوغرافي إدوارد شيتشن (Edward Steichen) المسماة عائلة الإنسان (The Family of man) عام ١٩٥٥، والتي تجولت في العالم عارضة مئات الأعمال للفوتوغرافيين في كل البلاد وعارضة تفسيراتهم لدورة حياة الإنسانية في تغيراتها التي لا تعد ولا تحصى، فكان من ضمن هذه المجموعة صورة "طفل في الغابة" (Child in the Forest)، عام ١٩٥١، وهي أحد أشكال الفوتوغرافيا الصريحة (Straight Photography) والتي تصبغ بصبغة الحركة الرمزية، ولقد استخدمت لتدل على خلق الإنسان في المعرض كما بالشكل رقم (٨-٣٩)، ومن الموضوعات التي شغلته أيضا الزمكان (الزمان-المكان) وهو الرمز الذي أضيف كبعد رابع في صوره فيقول أنه لا يهتم بعرض الموضوع مثلما هو مهتم بعمل صورة من الضوء الذي يشبه الصوت في غرضه أو هدفه كتعبير شخصي، فالصوت والضوء في كل مكان من حولنا ولهم تأثير فيزيائي وعقلي (سيكولوجي وفيسيولوجي).

٨-٨-٣-٢-كلارنس جون لاكلين (Clarence John Laughlin)

بدأ عمله في نيو أورلينز (New Orleans) وكشف عن النفس والعقل من خلال الفوتوغرافيا، كما اهتم بكتابة الشعر النثري والقصة الخيالية المهمة بموضوع الموت، فصوره ذات المعاني الروحية والرمزية والصوفية هي صور فوتوغرافية شبه تجريدية (Semi-Abstract) أو سريالية (Surreal)، وتتضمن صوره الفوتوغرافية ذات الموضوعات النموذجية أشكال من ضوء الشمس المنبثقة من خلال الستائر والانعكاسات خلال موضوعات الحياة اليومية والتراكبات للأوجه وظلالها على الصخور والأشكال والأجسام النصف شفافة التي ترتبط ذهنياً بأشكال الآثار القديمة



شكل رقم (٨-٣٩)

وين بوليك "طفل في الغابة" (Child in the forest) عام ١٩٥١

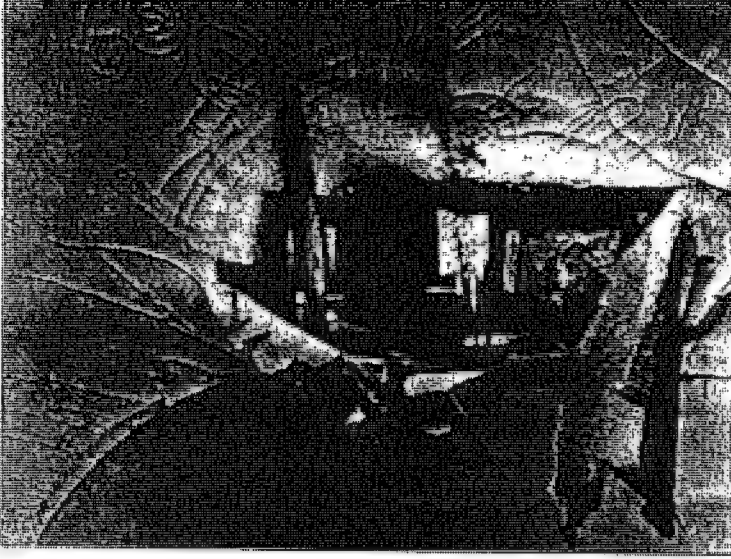
، هذه العناصر يقل فيها الأشخاص ويستعيز عنها بالرموز المناسبة لأفكاره الشخصية ،والتي قد توحى وتستحضر في الذهن جو الروحانيات والأشباح.

إن العديد من صور كلارنس تعرض إطار موضوع ما بداخل موضوع آخر ،ويستفيد استفادة كاملة من الملابس الطبيعية فيستخدمها في معظم صوره ،وفى الصورة "مدخل إلى العالم الآخر" (Entrance to a Sub-World) ، كتب كلارنس أسفل منها: "صورة مقربة لبيكه مفتوحة فى قطعة قماش الرسم (Canvas) ذات الآثار المصنوعة بيد الفنان نفسه ،وهى صغيرة الحجم جدًا للعين المجردة ولا يمكن إدراكها،ولكن خلال آلة التصوير بالإضافة للتخيل البشرى فإن معانيها قد تغيرت وتبدلت تمامًا كما بالشكل رقم (٨-٤٠) ،أولاً: بسبب التكبير فى نسبة الحجم الحادث بقدر كبير ،ولهذه القطعة من القماش قدر وقيمة توضيحية وجغرافية مفقودة سابقاً بسبب الإهمال ، أصبحت الآن مرئية تمامًا ،ثانياً: ولدت السحر الذى جعل من هذه الفتحة الصغيرة مكان لمسرح فاسد عبارة عن فتحة مشؤومة للعالم الآخر.

وفى واحدة من سلسلة صور كلارنس الفوتوغرافية المخصصة للموضوعات العادية والتي تهدف لكشف وإظهار المعانى المختلفة عن المظهر الأسمى للموضوع ؛أبدع صورته "البشارة فى الظل" (The Portent in the Shadow) ،عام ١٩٥٤ ،وكتب يقول: "ألقت العلامة المرورية الظل على حائط مبنى (Vieux Carré) فى نيو أورليانز لكن بالنظر عن قرب فلقد اكتشفنا فى ظلال الحائط نفسه عين واحدة لوجه بغم عاجز بينما السهم يشير إلى لاشئ وهذه الصورة تتحدث معنا بلغة سرية وهى اللغة الموجودة فى كل مكان حتى فى أكثر الموضوعات جموداً فهى تخاطبنا بقلق وانزعاج وتخطب ارتباكنا وفقداننا لوجهتنا وللمكان الذى نتوجه إليه وهى اللغة التى خاطب بها الإنسان الموجودات من حوله عندما دافع عن نفسه ضد اللانسانية والهمجية فى الأشياء" كما بالشكل رقم (٨-٤١) ،وفى السنوات التالية حافظ على الحيوية والإدراك الحسى لديه ،وعلى الاهتمام بالمشاهير والموضوعات المهملة فى الأشياء البسيطة ،كما زادت موهبته فى تبليغ مفاهيمهم ونقلها كموضوعات ذات معانى رمزية.

٨-٨-٣-٣-٨-٣ رالف أيوجين ميتيارد (Ralph Eugene Meatyard):

كان رالف صانع للأدوات البصرية ،كما كان رجل أعمال هاوى للفوتوغرافيا ،ففى صباه درس بإيجاز على يد الفوتوغرافى الفنان مينور وايت (Minor White) كما درس لمؤرخ التاريخ فان درن كوك (Van Deren Coke) ،فكان للأبناء والكتاب تأثير كبير عليه مثل الأديب جرتروود ستين (Gertrude Stein) ،و "إزرا بوند" (Ezra Pound) كما أثرت فيه المحاضرات البونية التى يتلقاها فأكثر معارفه هم الكتاب والشعراء المعاصرين له.



الشكل رقم (٨-٤٠)

كلارنس جون "مدخل إلى العالم الآخر" (Entrance to a Sub-World)،

عام ١٩٥٤، ويظهر كيفية الاستفادة من تقنية التصوير المقرب لالتقاط صورة رمزية
تجريدية.



شكل رقم (٨-٤١)

كلارنس جون "البشارة في الظل" عام ١٩٥٤

التقط صورته في الأماكن حول بلدته ومعظم الأشخاص المستخدمين كموضوعات في صورته لا يظهرهم (Depersonalized) عن طريق تصوير ظلّاهما فقط وبتحريك الظلال فتصبح غير واضحة الحدود إلى حد ما (Blur)، أو إيهامهم عن طريق ارتدائهم لأقنعة (عادة ما تكون وجوه لرجل كبير السن)، وفي بعض الأحيان فإن المشاهد ككل يمتزج في صورة مزدوجة فتبدو الموضوعات أو ظلّالها وكأنها مهتزة كالزلازل.

اهتم بالتأثير الضوئي الغريب والبسيط مثل الظلال ، فأشكال موضوعاته ذات علاقة أو علامات مع الحائط، كما أن البقع الضوئية للضوء الساقط تخلق نماذج لأشكال وقوالب متواصلة مع بعضها البعض كما تخلق نماذج مضطربة وغير مستقرة، فصوره تقدم نوع من أنواع أحاسيس زائر الشر للقلق والانزعاج ، وأشخاص موضوعاته عادة ما يكونون جزء من البيئة المحيطة بهم إما بطول الشخص بالكامل أو بصفته إلا أنه لا يصورهم بقطاعات مقربة إطلاقاً ، وفي بعض الأحيان بسبب الحركة غير الواضحة (Blur movement) تصبح الوجوه الحقيقية في الصورة كأقنعة ؛ والأقنعة في صورته تصبح وجوه حقيقية ، وفي بعض أعماله هناك تشابه ملحوظ للوحات الزيتية الغريبة والمعبرة للفنان إدوارد مونش (Edward Munch)، ومن هذه الأعمال صورته "بدون عنوان" (Untitled)، عام ١٩٦٠، وهي صورة لـ رالف أبوجين وتدور حول محور التشابه الشكلي والذي يبدو أن له معنى إضافي رمزي قوى ، فرأس الولد ويده غير الواضحتان المرفرفتان قد ربطت بالدائرة وأشباه الأجنحة في الشكل الذي يعلوه ، كما بالشكل رقم (٤٢-٨).

قال ويندل برى (Wendell Berry) أحد أصنقاء ميتيارد المقربين أن الصور الأيقونية (الرمزية) التي يستخدمها ميتيارد هي نتاج حبكة روائية معقدة للغاية ؛ كما أنه لا يبرهنها ؛ ليس بسبب أن ميتيارد يرغب في أن يحتفظ بها فكرياً عن أن نعلمها ، لكن بسبب أن سرها ولغزها حقيقي ، فالحبكة الروائية لا تبرهن لأنه لا يعلم أكثر مما نعلمه.

٨-٨-٣-٤- هاري كالهان (Harry Callahan)

إن أعمال هاري كالهان شخصية للغاية كما أنها ذاتية الكشف ، فموضوعاته المتكررة والمعاداة هي تفاصيل تركيبات لمشاهد ريفية وواجهات المباني المعمارية وأشخاص وقوالب من الضوء في المدينة وشوارعها ، وصور شخصيه للغاية متضمنة زوجته وأطفاله ، كما أن له صور بأشكال سلوية والتي تبدو مسيطرة وسائدة بواسطة تركيبات الديكور الداخلي للحجرة المصور فيها الموضوع ، كما أن له صور يظهر فيها



شكل رقم (٨-٤٢)

رالف ايوجين ، "بدون عنوان" (Untitled)، عام ١٩٦٠

تدور صورة حول محور التشابه الشكلي فيما بين الطفل وحركته والشكل العلوي له، وهي بذلك تمثل أحد أشكال الرمز و المجاز في الصورة الفوتوغرافية.

مناظر طبيعية وأجسام متراكبة، كما أنه أبدع بعض الصور الفوتوغرافية السريالية إلى حد كبير.

ولقد تحدث كالهان عن أعماله على أنها مهمة بأهمية التعبير الشخصى عما بداخله فيقول: "إذا رغب الرجل منا أن يعبر عن نفسه فوتوغرافيًا فإنه يجب أن يفهم ويتأكد ويدرك تمامًا مدى علاقته بالحياة، فالصور الفوتوغرافية مختلفة بسبب اختلاف الفرد منا عن الآخر فهو يقوم بعمل نقطة وموقع تكون هي المعبرة عن شخصيته وتمثل صورته "شيكاغو" (Chicago) عام ١٩٥٠ صورة جرافيكية لنماذج طبيعية تتشابه فيها الفروع والغصون المتصلبة تمامًا، فهي جذوع سوداء تبدو وكأنها ترمز للنمو والعلاقات الاجتماعية، كما بالشكل رقم (٨-٤٣)، ويعتقد كالهان أن معظم الأشخاص يمكن أن يجدوا في الفوتوغرافيا المغامرة المثيرة ويمكن أن يكتشفوا أن شعورهم الفردي الخاص بهم يستحق التعبير عنه عن طريق الفوتوغرافيا.

٨-٨-٣-٥-ديون ميتشيل Duane Michals:

ديون من الأحيال الصغيرة المهتمة بالروح مثل "كلارنس لاكلين"، وهو فوتوغرافى حر يعمل فى نيويورك؛ ومشهور بأعماله الشخصية، ومنذ عام ١٩٦٩ أخذت أعماله شكل الصور المتشابهة المتسلسلة وكل واحدة تحتوى على تغير بسيط عن الأخرى كاللقطات المتعاقبة والمتراصة منطقيًا فى الأفلام ولكن على عكس الأفلام فإن كل لقطة هي عبارة عن وقت لحظى مثبت والذي يعرض الفجوات للمشاهدين ليتخيلوها ويملوها فالمشاهد يتفاعل مع التوقعات والترابطات، ولقد استخدم ديون هذه الأداة ليروى القصص أو الخرافات والتي كثيرًا ما تحتوى على عناصر الظواهر غير الطبيعية كالأشكال الغامضة والنصف شفافة المتحركة خلال اللقطات، والموت هو موضوعه المتكرر مع الإحياء بترحال الروح خارج الجسم أو شكل من أشكال الموت العائد لجمع الأرواح الأخرى، وفى بعض الأحيان فإن الموضوع الأساسى يبقى مستخدمًا ولكن كل صورة تلتقط من موضع مختلف فتتحرك آلة التصوير فى دائرة كاملة لالتقاط عدة زوايا للموضوع، كل هذه الأحداث يتم الترتيب لها بدقة ويتم عملها كالمرحلية الصغيرة فى بيئة أو محيط مألوف وتكون وظيفة آلة التصوير كمراقب مستقل ويكون دور المشاهد هو الرسم وربط العلاقات ووصل الأحاسيس كما لو أنه يقف خارج نفسه يشاهد فعله الشخصى، فالمشاهد يتفاعل مع الصورة فيكون جزء منها ويؤثر ويتأثر بها حتى تصبح كأنها هو وكأنه يشاهد ما بداخل نفسه فى الصورة.



شكل رقم (٨-٤٣)

هاري كاهان "شيكاغو" (Chicago) عام ١٩٥٠

، صور جرافيكية لنماذج طبيعية تتشابك فيها الفروع والغصون المتصلة تمامًا ، والتي تبدو وكأنها ترمز للنمو والعلاقات الاجتماعية.

٨-٩- الحركة السريالية فى الفوتوغرافيا (Surrealism in Photography)

أسست الصورة فى الحركة السريالية خارج الوعى والنشاطات العقلية اللاشعورية والتي عادة ما تعتمد على الخيال وأحلام اليقظة إلا أنها تعبر عنها بواقعية شديدة وبتفاصيل قوية، وهو ما جعل من الفوتوغرافيا الوسيط الجيد والمثالى لعمل الصور السريالية، فإمكانيات الفوتوغرافيا فى تسجيل التفاصيل بالإضافة الى سمعتها فى الدقة والأمانة يمكن أن تجعل من الخيال والحقيقة شئ واحدًا وفى نفس الوقت فإن هذه الأحلام ستبدو مصدقة للغاية فى وقتها، فالصور السريالية عادة ما يتخللها ظواهر وحوادث غير متوقعة ومتضادة وعن طريق الفوتوغرافيا يمكن أن تبدو واقعية للغاية، وبما أن كل شئ ممكن فى الحركة السريالية فالصور الفوتوغرافية السريالية مثل الأشعار السريالية أو الدراما السريالية يمكن أن تجعل غير الممكن واقع، فللسماء تصدعاتها كما للنافذة وفى اللحظة التى تزال فيها النافذة من حائط الحجرة تحمل معها المشهد بعيدًا مع زجاجها فبدون النافذة لا يوجد مشهد خارج الحجرة، وعلى ذلك فالصورة السريالية تعبر عن اللاعقلانية والأفكار التى تتناب الفوتوغرافى الفنان السريالى وفى بعض الأحيان موضوعات كريهة ومنفره والتى يمكن أن تستخدم كوسائل للتعبير الشخصى، ومن الجائز أن تكون موضوعاتها عبارة عن رؤى خفيفة أو رموز متعمقة بشدة أو تستخدم لعمل تصريحات اجتماعية أو سياسية.

ولدت السريالية من الحركة الدادائية فى أوائل عشرينيات القرن العشرين عندما اكتشف الفنانون مثل الفنان "راؤول هاسمان" (Raoul Hausmann) الإمكانات الإبداعية فى عمل المونتاج (الصور المركبة) لتكوين وتشكيل صور بتركيبات جديدة، بعض هذه الصورة المركبة عن طريق المونتاج (Montage) قاسية وفظة؛ إلا أن البعض الآخر من هذه الصور مثل الزيتيات التى أعدها أى من مارجريت (Margritte أو دالى (Dali) قد وضعت الواقعية فى أقصى مداها، كما كان للتطورات الحديثة فى التقنيات الفوتوغرافية من عمل تراكب للأفلام الملونة الإيجابية (Color Slide Sandwiching) والطبع المزدوج (Double printing) والعرض الأمامى والخلفى (Front and back Projection) مما جعل من هذه الآلة وسيط مثالى يناسب عمليات الصور المزدوجة وأفكارها؛ وبالتالي تصبح الصورة المنتجة عن طريقها صور طبيعية المظهر سريالية الفكرة.

استخدم العديد من الفوتوغرافيين تقنية الصور المترابكة (Montage) بالاتحاد مع تقنية الرزاز الهوائى (Air-brushing) لرش الألوان أو التلوين باليد المجردة على الصور الفوتوغرافية.

كما كشف الفوتوغرافيون الآخرون وفرزوا وعزلوا المواقف الفوق طبيعية (Surreal) في صور من الحياة اليومية ومشاهدها والتي يمكن ان يتم نقلها بواسطة الفوتوغرافيا الصريحة (Straight Photography)، فالتضاد البسيط فيما بين الأشخاص والأشكال والنماذج الفنية للموضوعات المحيطة بهم أو اللوحات السريعة المتكررة في أي لحظة أو التعبيرات العفوية ، أو العديد من الأشياء الطبيعية -إلا أنها ذات مظهر غريب- كانت كلها موضوعات للفنانين السرياليين الفوتوغرافيين على وجهه الخصوص و الشعراء والرسامين وغيرهم على وجه العموم. ، فالصور السريالية يمكن أن تكون رديئة ومضحكة ؛ متعمقة الفكر وقلقة ومنزعجة أو مليئة بالتوريات أو التلاعبات البصرية.

وبما أن السريالية تعنى بالأشياء فوق الطبيعية والخارجة عن حدود العقل فإن الأفكار من أهم أسسها ؛ فغربة هذه الأفكار في حد ذاتها كافية لإنتاج صورة سريالية فوتوغرافية وعلى الفوتوغرافي أن يطور أحاسيس ومعاني حرة الترابط الفكرى وحررة الملاحظة والرصد ، بعد ذلك فإن التقنيات الفوتوغرافية تمكنه من حمل هذه الأفكار ونقلها خلال كل السبل الممكنة.

بدأت أولى الخطوات البسيطة والقصيرة في المدرسة الدادائية والإنشائية فيما بين عمل الكولاج على ورق الرسم من قصاصات الأوراق وغيرها لعمل نفس الشيء مع قطع الصور الفوتوغرافية ، فالاتحاد فيما بين الواقعية والأشياء غير المنطقية أو ضد المنطق بالإضافة لاستخدام العمليات الآلية (صور فوتوغرافية المقطوعة من المواد الطباعية) ، (الطباعات الورقية) كانت متوافقة مع رفض الحركة الدادائية للتقنيات التقليدية والطرق التقليدية في الفن ، فكان كل من "راؤول هاسمان" (Raul Hausmann) و"جورج جروز" (George Groz) و"هانا هوتش" (Hannah Hoch) و"جون هارنفيلد" (John Heartfield) من أوائل من قاموا بتركيب صور عن طريق الفوتومونتاج (photomontage) أو الصور المتراكبة ، كما أنتج كل من "هاسمان" و"هوتش" صور خيالية غريبة من قطع الصور الفوتوغرافية وعمل رموز أو كتابات عليها ، وبعض الفنانين الآخرين مثل "لازلو ماهولى ناجى" (Lazle Moholy Nagy) و"بول ستيرون" (Paul Citroen) قاموا بعمل صور شبه تجريدية (Semi-abstract) من الصور المتكررة ، فقاموا بتنظيم المنظور والنسبة بدقة لإعطاء الإحساس الواقعى للعمق كما تعمدا مزج وعدم ترتيب الصور الفوتوغرافية لتناسب التفكك والتشويش فى الموضوع المرغوب فى التعبير عنه ، ففى كولاج من صور فوتوغرافية والمعد ليكون صورة توضيحية فى أحد المجلات أو ككارت بوستال والذى أعده الفنان بول سترون (Paul Citroën) تحت اسم "بلدة ميتروبوليس" (Metropolis) عام ١٩٢٣ كما

بالشكل رقم (٨-٤٤) ،وهى عبارة عن منظور ونسب مختلفة وممتزجة لإنتاج معنى وإحساس الوفرة والإسراف والفوضى والاضطراب ،وبنفس الطريقة استخدمت أفلام الحركة السريالية والدادائية المزج فى المعمل (Lap-dissolves) لإبداع تأثير الكولاج (Collage) ،فكان تأثير الكولاج والمونتاج المدروس بدقة والذي حطم الأشكال الفنية السابقة عليه هى الخطوات الأولى تجاه أفكار الحركة السريالية.

أما هارنفيلد (Heartfield) فكان مثل معظم دادائيي برلين متحفز سياسيًا بشده ،فقد صنع صور فوتوغرافية من قصاصات الجرائد والصور الفوتوغرافية وأنتج منها بوسترات وصور توضيحية للمجلات للدعاية ضد النازية وفى كولومبيا أبدع "ماكس ارنست" (Max Ernst) فوتومونتاج ذا تعبير شخص عالى وصور تشبه الأحلام والتي هى انتقال وتحول للشكل السريالي ،بل يعد أكثر الموضوعات التى تقرب أفكارها وطريقة عرضها الفوتوغرافى للحركة السريالية.

كان للحركة السريالية تأثير تحررى ،كما كان لها قبول شعبى عام كبير بل وفهم أكثر من الحركة التكعيبية (Cubism) والدادائية (Dadaism) والتي حلت السريالية محلهم ،فتحول العديد من الفنانين الدادائيين أمثال "ماكس ارنست" (Max Ernst) و"مان راي" (Man Ray) و"مارجريت" (Magritte) وغيرهم للحركة السريالية ،فقد انجذبوا للحرية التى أعطتها الحركة لتخيلاتهم على عكس التركيبات المنهجية التى اهتمت بها الحركة التكعيبية ،وتبنى واتخذ بعض الفنانين السرياليين الأسلوب الفوتوغرافى أو أسلوب يشبه الفوتوغرافيا.

كما قام "دالى" (Dali) الفنان السريالى منذ عام ١٩٢٩ بتقليد الشكل الفوتوغرافى فى تفاصيله الدقيقة ورسوماته الزيتية الخداعية ،فاستخدم صور فوتوغرافية ملونة بواسطة اليد (Hand-done Color Photography) حسب تعبيره ؛لنقل الأفكار والخيالات والنزوات الهلوسية.

أما الفوتوغرافى والرسام الزيتى مان راي (Man Ray) فلقد تأثر بالحركة السريالية فى باريس خلال أواخر العشرينات من القرن العشرين فشارك فى البحث المحموم السابق عن غير المتوقع والانجذاب الدائم لغير الطبيعى والتجريبى ، فصوره الفوتوغرافية تتضمن التعريضات المزدوجة (Double Exposure) والتضاد الغريب لموضوعات الطبيعة الصامتة والتي غالبًا ما كانت تقدم بتقنية الشمس (Solarization) .



شكل رقم (٨-٤٤)

بول سترون "ميتروبوليس" (Metropolis) عام ١٩٢٣

وهي عبارة عن منظور ونسب مختلفة وممتزجة لإنتاج معنى وإحساس الوفرة والإسراف والفوضى والاضطراب بطريقة الكولاج لصور فوتوغرافية.

٨-٩-١- التقنيات المستخدمة لإنتاج صور فوتوغرافية سريرية :

استخدم الفوتوغرافيون السرياليون فى صورهم الشخصية مستوى عالى من تقنيات الغرفة المظلمة (Darkroom)، فنتائجهم يجب أن تشبه أشكال الحياة اليومية ويجب أن يفتن الرئى لها على أنها موضوعات ممكنة، فكانت الطباعة من عدة سلبات على قطعة ورقية واحدة من الطرق القيمة لمزج المكونات كما أنها تتيح مزج لكل من المنظور والنسب، وفى بعض الأحيان فإن الخبراء أمثال "جرى ايلسمان" (Jerry Uelsmann) يقوموا بعمل طباعات ملازمة (Contact Print) كفيلم إيجابى أو عمل نسخ سلبات مطابقة للأصل ثم يقوم بعمل دمج (Sandwich) بين هذه الطبعة إما الإيجابية أو السلبية مع الطبعة الأصلية ثم تكبيرها للحصول على صور نيجاتيف أو نماذج متماثلة عبارة عن حواف الموضوعات كاملة أو مجردة، ونفس التقنية يمكن أن تطبق على الإيجابيات الملونة، والصور المركبة يمكن أن تصور فوتوغرافيًا بالنسبة الصحيحة وضبطها تمامًا خلال محدد الرؤية على شفافيات وتقوم بعمل دمج لها ثم التكبير على ورق إيجابى، ومن الطرق السهلة القريبة من هذه الطرق لدمج صورتين أو أكثر هو عرضهما بجهاز العرض (Projector) كصور إيجابية (Slide) على أسطح الموضوعات الأخرى ثم تصويرها فوتوغرافيًا، أو عن طريق تقليل حجم الصورة حتى تتناسب مع العرض على نصف قشرة بيضاء وتصوير الناتج فوتوغرافيًا، أو عن طريق توجيه جهازى عرض الشرائح على شاشة العرض العادية وعلى ذلك يمكن عمل مونتاخ من صورتى شرائح (Slide-images) ثم طبع ما على الشاشة بعد تصويره فوتوغرافيًا، ويمكن أن نقوم بتظليل جزء أو كلا الشعاعين الصادرين من جهازى العرض مما يسمح بمرور جزء من أحد الصورتين ليوضع بجانب الآخر أو تكون المشاهد مدمجة بدون أن يلاحظ هذا التداخل فتتضح صورة واحدة.

إن استخدام عمليات المونتاخ بالإضافة لتلوين الصور (Toning) بالصبغة أو التلوين باليد يعطى مرونة كبيرة للحصول على الصورة الفوتوغرافية السريالية مما يمكن للفوتوغرافى أن يرى التأثيرات فوراً وبالتالى يضيف إليها فى كل مرة وفى كل مرحلة كيفما يرى هو كما أن استخدام جهاز الرش بالرزاز للتلوين (Air-brushing) على وجهه الخصوص يسمح بتحكم دقيق فى القيم اللونية وفى الكثافات خصوصًا فى دمج أحد المكونات مع الأخرى، وعلى الرغم من أن العمل مجهود جدًا ويستهلك الوقت إلا أن الطبعة النهائية هى صورة فريدة ووحيدة وعلى ذلك فعند الرغبة فى الحصول على عدة طباعات فإن الفوتوغرافى يعمل على طبعة أكبر من المعتاد ثم يصورها فوتوغرافيًا مرة ثانية ثم يقوم بالحصول منها على الطباعات بالحجم المطلوب.

إن اختيار أحد التكنولوجيات البسيطة إلى حد ما يمكن أن يساعد على إبداع صور ذات صفات متميزة ومنفردة في نوعها وشكلها وتصميمها فعلى سبيل المثال فإن الفوتوغرافي "بول دي نويجر" (Paul de Nooijer) قد التقط معظم صورهِ بالعَدسة واسعة الزاوية (Wide Angle Lens) ليعطى الإحساس المتضخم والمنبعج للموضوعات والعمق الميداني الجيد في الصورة ، فطبعاَته الفوتوغرافية الأبيض والأسود والتي حصل عليها باستخدام المكثف المجهز بمصباح جهاز عرض وهذا الجهاز ذو المصدر الضوئي النقطة (الصغيرة) قد بالغ في حبيبات السلبية المكبرة من خلالها كما مكنته من الحصول على صورهِ بملس حبيبي عالى التفصيل (High Resolution) والذي يشبه الطبع من شريحة حفر غائر معدنية.

٨-٩-٢-الرواد الأوائل في السريالية الفوتوغرافية:

The leader of Surrealism in photography:

كان للعديد من الفوتوغرافيين -بجانب عملهم الفوتوغرافي العادي- تجارب سريالية فبعضهم اختار الحركة السريالية وأفكارها كأكثر الطرق قوة في عكس المواقف الغربية في الحياة اليومية ووجدوا موضوعاتهم في البيئة الطبيعية من حولهم ، والبعض الآخر اتخذ طرق أخرى لفهم الموضوعات السريالية والتعبير عنها وقاموا بتركيبات ذات تأثيرات سريالية مطورة ومتحكم فيها في الاستوديو وفي الغرفة المظلمة (Darkroom) مستخدمين الوسائل المساعدة المتعددة والمؤثرات الخاصة الفوتوغرافية مثل المونتاج (Montage) والتعريض المزدوج (Double Exposure) ودمج الإيجابيات بطريقة التلامس (Sandwiching Transparencies) والطبع المتعدد على نفس الورقة الحساسة للضوء (Multi-printing).

٨-٩-٢-١-"جاكوس هنري لرتيجيو" (Jacques-Henri Lartigue)

كان لصورهِ في صباه ما سبق أعمال الفوتوغرافيين السرياليين والتي يمكن أن تنتمي لأعمالهم السريالية كما كان لصورهِ غير العادية التي التقطها بواسطة غالق ذي السرعة العالية جو محدد من السريالية ، فالأشخاص والمواقف التي يصفها في صورهِ طريفة وغريبة الأطوار ، ففي أحد صورهِ الفوتوغرافية نرى فيها رجل أنيق للغاية وهو يقذف بكلب صغير عبر الجدول ، والعديد من صور "جاكوس هنري" ذات ردود أفعال عفوية وتلقائية للأحداث الدائرة من حوله ، فصورته "زيسو في قاربهِ على شكل إطار العجلة" (Zissou in his Tire Boat)، عام ١٩٠٦ هي أحد صور جاكوس السريالية والفكاهية والتي التقطها في صباه وفيها يجلس أخاه ببراءة في قاربهِ المصنوع من المطاط لإطار السيارة، كما بالشكل رقم (٨-٤٥)



شكل رقم (٨-٤٥)

جاكوس هنرى "زيسو فى قاربه على شكل إطار العجلة" (Zissou in his Tire Boat)، عام ١٩٠٦، وهى أحد أشكال الصور السريالية والفكاهية.

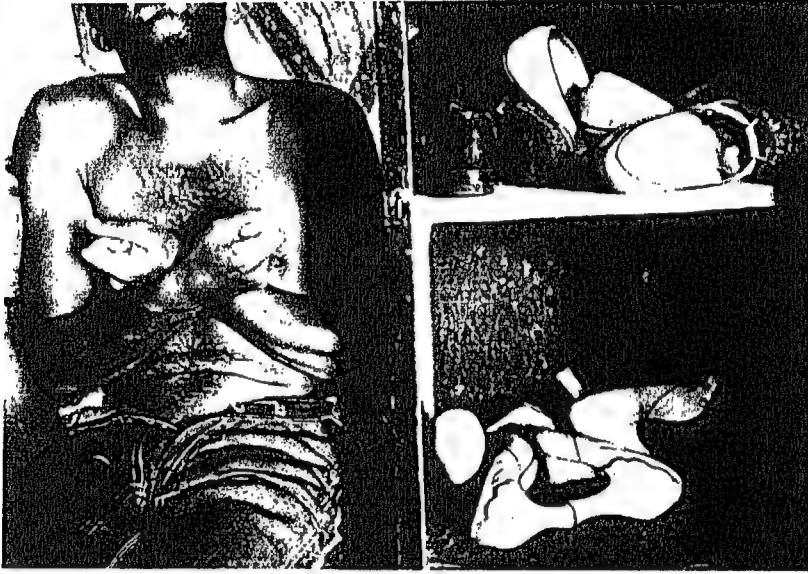
٨-٩-٢-٢- أندريه كرتز (Andre Kertesz)

تعرض العديد من صوره الفوتوغرافية الصريحة للتضاد الغريب فيما بين الأشخاص والظلال والأشكال والأجسام التي تكونها هذه الظلال منتجة التأثيرات والمؤثرات والتي تظهر فيها نكهة السخرية والتهكم مثل الشجرة المنعكسة على بركة صغيرة موحلة بالماء غير النظيف وعلى جانبها نموذج لسفينة شراعية موضوعة على أرض جافة؛ أو يعرض وجهة نظر من أعلى لحصان من الحجر والذي يظهر وكأنه يجرى فى الحديقة بينما فى خارج الحديقة يوجد مالك الحديقة وكلبه يقوم بعمل تمارين رياضية فكانت زاوية الرؤية من أعلى (High view point) هى من أحب أدوات التكوين عند كرتز (Kertesz) فهى تمكنه من عرض منطقتين غير مرتبطتين على الإطلاق أو يعرض لموقفين منفصلين يحدثان فى نفس الوقت، وقد مكنته هذه الطريقة من عرض الموضوعات عن طريق عمل علاقات سريرية بين المكونات والعناصر غير المرتبطة أو المتصلة.

٨-٩-٢-٣- هنرى كارتية برسون (Cartier Bresson)

اشتهر كمصور صحفى إلا أن تجاربه ركزت على الحركة السريالية وفى تكوين شخصيته ورأيه أنه يشعر فى المقام الأول أنه سريالى، وكثيراً ما تلتقط صوره السريالية العناصر مجتمعة إلا أن التجميد التام للحركة والمقصود بسرعة النقاط آلة التصوير بغالق بسرعة أقل من الثانية أبدعت مواقف وحالات لها معانى عميقة للغاية، فعلى سبيل المثال صورته الفوتوغرافية التى تعرض جمهور غفير يشاهد سير موكب بينما فى الأسفل وخارج مداها تشاهد رجل متعمق فى النوم على مخدع صنعه من أوراق الجرائد سريالية إلى أبعد الحدود، وعلى عكس العديد من الفوتوغرافيين السرياليين فإن كارتية برسون قد أوجد وجهة نظر تجاه رفض غرابة الوعى الذاتى فموضوعاته معبرة عن الوعى الداخلى والتى هى غامضة للمشاهد، كما رفض اختراع أو عمل الغرابة والموضوعات المتمادية فى الشذوذ فالعديد من صورة تحتوى على عناصر عادة ما تتداخل معاً أو تتنازع و تتصارع معاً بل ويمكن أن تحدث شراراً مع بعضها البعض بطريقة غير طبيعية.

وتعرض صورته "المكسيك" (Mexico) عام ١٩٣٤ كما بالشكل رقم (٨-٤٦) إحساسه القوى بالتركيبات الهندسية بالإضافة لقدرته على ملاحظة التشابه الغريب والشاذ فيما بين الموضوعات غير المتشابهة، فيعرض للتشابه فى الأشكال فيما بين الأبدى والأحذية.



الشكل رقم (٨-٤٦)

هنرى كارتية برسون "المكسيك" (Mexico)، عام ١٩٣٤

تعرض إحساسه القوى بالتركييات الهندسية، فيعرض للتشابه فى الأشكال فيما بين
الأيدي والأحذية.

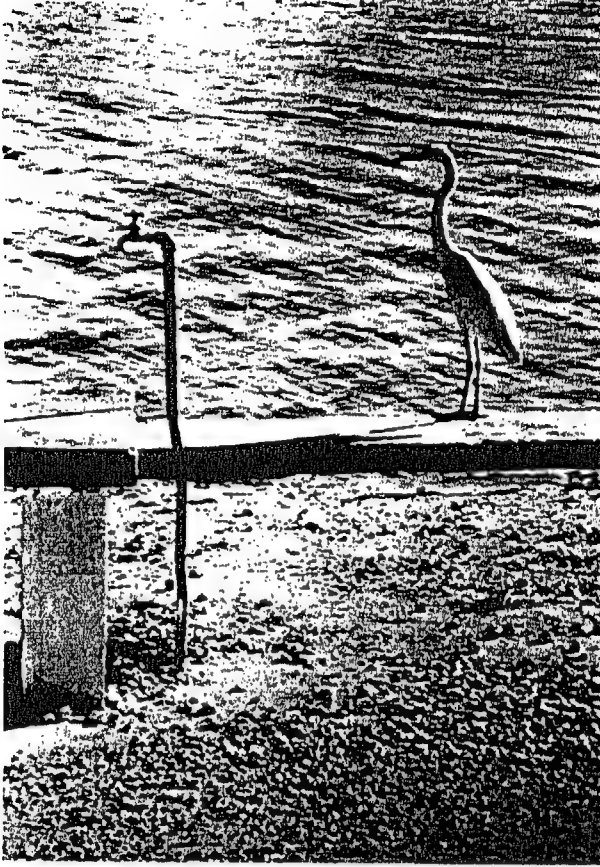
٨-٩-٢-٤- أرويت (Elliott Erwitt)

الفوتوغرافي الفنان صاحب ملكة وموهبة التقاط الدعابة والمرح (Humor) ،كما لتكويناته الذكية والطريقة مميزات سريرية للغاية ،وعرض علاقات الحيوانات مع الوجود الإنساني بشكل عام وبدون تعريف لشخصياته المصورة ،فعلى سبيل المثال صورته التي تعرض لسقوط كلب كبير بدون رحمه في جانب الطريق بينما تسير الأقدام البشرية بسرعة بدون اهتمام أو اكتراث بذلك الكلب من أحد الأمثلة المتعددة.

فسعادة "أرويت" تكمن في عرض الحيوانات كأشكال موحية ،كما كان عضو دائم في منظمة الصور الرائعة "ماجني فو" (Magnum Photos) ويحقق دخلا من عمله كمصور فوتوغرافي للإعلانات والصور المقاتلية ،ومعظم أعماله السيرية والفكاهية قام بها لمجرد المتعة ومن أجل إرضائه لنفسه بدون أغراض مادية ،لاحظ حادثة صغيرة غير متوقعة وقام بإبداع صورة ذات فكاهة طريفة فالتقط صورته "فلوريدا" (Florida)، عام ١٩٦٨ ساعدت بساطة مكوناتها على التأكيد على تشابه الأشكال فيما بين الطائر البحري وصنبور المياه، كما بالشكل رقم (٨-٤٧) ،فاستخدم السيرية بطريقة فريدة في عمل صور الفوتوغرافيا الإعلانية والموضة والصور الشخصية وهي غالبا نتيجة للقطات الاستوديو المعدة بدقة مسبقا أو مؤثرات خاصة في معمل الطبع والتحميض

٨-٩-٢-٥- أنجوس ماكبين (Angus McBean)

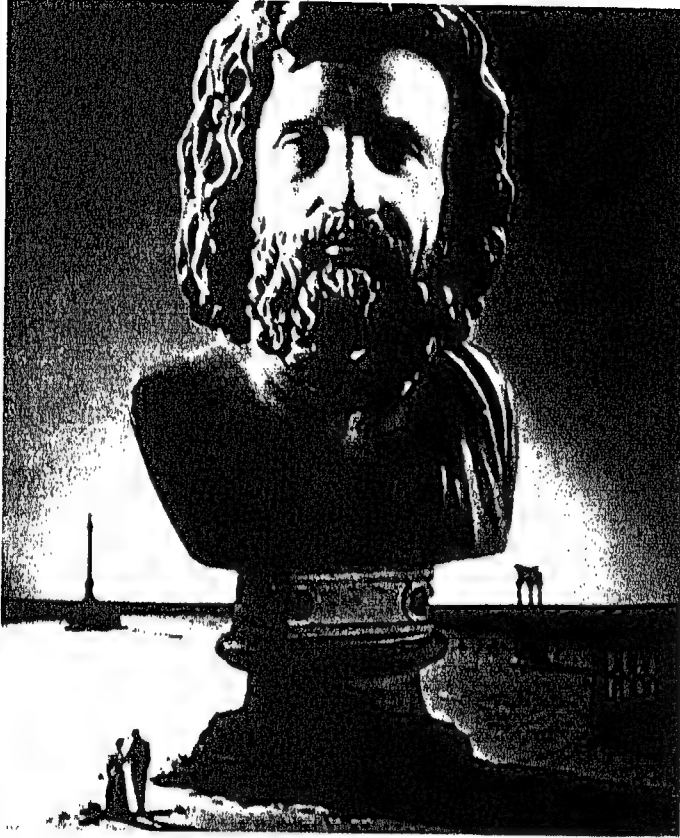
هو قائد المسرحية الفوتوغرافية (Theatrical Photography) على مدى ثلاثين عاما ،صمم صور شخصية فوتوغرافية سريرية للصور الوصفية الأدبية كإسكتشات لرسمات فقام بعمل سلسلة من صور أعياد الميلاد الشخصية ،فعبث عن صورته وخطط لها في تفاصيل دقيقة مستخدما أوضاع وأشكال وخلفيات مدهونة مخصصة لعمل لوحاته الفوتوغرافية ،بالإضافة لتركيبات لنفس الغرض ،وقد استخدم تقنيات المونتاج (Montage) والطبع المتعدد (Multiple Printing) ليعرض الصفات والمميزات المسرحية للأحداث اليومية في تجهيزات وأوضاع خيالية ،فالأدوات المساعدة التي تستخدم لإبداع هذه التجهيزات عادة ما تتحد مع العرض فيظهر الممثل أو الممثلة في لوحة فوتوغرافية سيرية فيحصل على فكرته ثم يفكر في الشخص المناسب لهذا المكان أو للحالة التي يتصورها في عقله ،وفي صورته الفوتوغرافية بالشكل رقم (٨-٤٨) عزيزتي اعتقد أنه لابد وأن يكون منتزه باترسى "My Dear I think it must be Battersea Park"، وقد وصف كارت عيد الميلاد على أنه واحد من أكثر اللقطات صعوبة في صنعها فقمنا بإعادة



الشكل رقم (٨-٤٧)

ألبوت إرويت "فلوريدا" (Florida)، عام ١٩٦٨ ،

فساعدت بساطة مكونات الصورة على التأكيد على تشابه الأشكال فيما بين الطائر
البحري وصنبور المياه.



الشكل رقم (٨-٤٨)

آنجوس ماكين "عزيتي اعتقد أنه يجب أن يكون منتزه باترسي" (My Dear I think it must be Battersea Park)، وهو مزيج لطبع مزدوج ومونتاج وتركيبات في الاستوديو.

التقاطها ٥١ مرة قبل أن تظهر صحيحة فهي مزيج لطبع مزدوج (Double Printing) ومونتاج (Montage) وتركيبات في الاستوديو (Studio Construction).

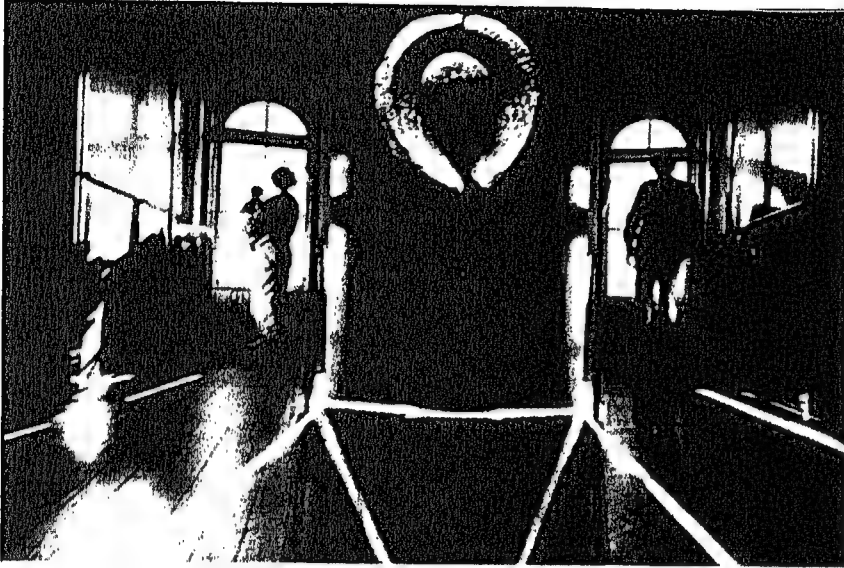
٨-٩-٢-٦-جerry Uelsamann (جerry Uelsamann)

فوتوغرافي أمريكي مبدع صمم صوره السريالية في معمل التحميص والطبع (Darkroom) ، فاستخدم تقنية الطبع المتعدد (multiple print) لإبداع صوره ، مستوحياً إياها من الحياة المتسعة ، ومستخدماً معظم القدرات لكل من السلبات الأبيض والأسود والطبعات الإيجابية ، وكثيراً ما تضمنت صوره الأحجار والأشجار والأشكال البشرية وقطع متناثرة من المناظر الطبيعية (Landscape).

استخدم إليسمان ما وصفه على أنه اكتشافات خارج عمليات التشغيل (Inprocess Discovery) ، فاستخدم صف من ستة مكبرات واستخدمهم بتتابع ليوحد ويمزج أو يركب العناصر المفردة في الصورة الواحدة ، وبهذه الطريقة فإن مميزات المواد الفوتوغرافية قد مكنته من الاستفادة من كل عنصر من عناصر السلبات الست للحصول على الصورة النهائية ، فلا يكشف عن تعبيرات لوحاته الفوتوغرافية مفضلاً أن يقوم المشاهدين بتقرير ذلك على حسب دلالاتهم ومعانيهم الخاصة ، ووجهة نظره الفوتوغرافية تعرض بها مناظر غريبة طبيعية (Landscape) بتركيبات سميتية متناسقة ومتماثلة وذات انعكاس مزدوج في أشكال لسلبات وإيجابيات ، ولقد اتخذ من حياة كل من روبينسون (Robinson) وريجلاندر (Rejlander) منهجاً له ، وفي صورته بالشكل رقم (٨-٤٩) "بدون عنوان" (Untitled) ، عام ١٩٧٩ التي تهتم بالعائلة والعلاقات الاجتماعية تبدو للوهلة الأولى كأنها صورة متماثلة للغاية "سميتية" إلا أن النظرة المتعمقة لها يظهر فيها الاختلافات الدقيقة وهي ميزة يستخدمها إليسمان دائماً في أعماله ، أما في الصورة بالشكل رقم (٨-٥٠) والتي تحمل نفس العنوان "بدون عنوان" لعام ١٩٨٠ فهي عبارة عن استخدام عالي للغاية للموضوعات الطبيعية فكتله السماء تلقى بظلمة بواقعية شديدة على البحر الفضي وفيها وصل إليسمان لمداه في مطابقة شكل الإضاءة والمنظور الطبيعيان في الفوتوغرافيا السريالية.

٨-٩-٢-٧-بول دي نيوجر (Paul De Nooijer)

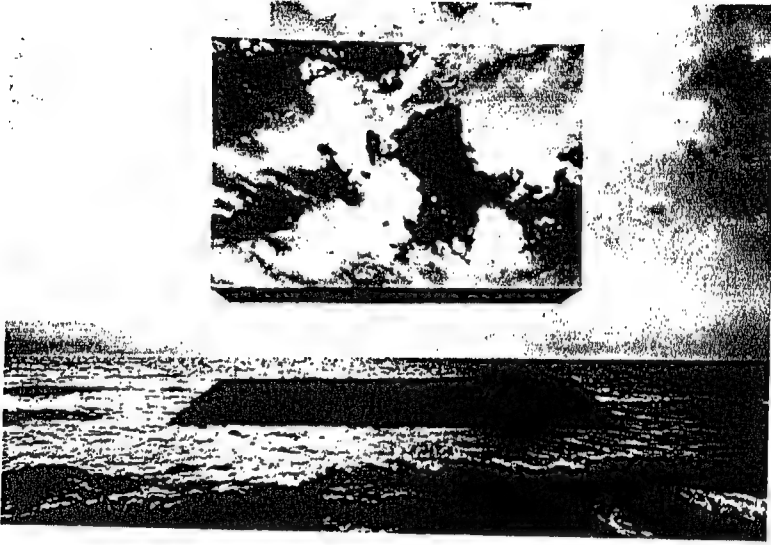
استخدم التجهيزات المتحكم فيها في الاستوديو مع إضافة عنصر الطبع المزدوج (Double Printing) لتكوين تركيبات لصوره الفوتوغرافية الأبيض والأسود في بداية أعماله الفوتوغرافية ، وصوره عادة ما تكون رؤى سريالية خلال نافذة أو باب أو إطار الصورة نفسه ، فعلى عكس ماكبين فلقد قام نيوجر بتلوين الطباعات الفوتوغرافية بيده لإضافة إحساس زائد من الخيال وعلى ذلك يتمكن من السيطرة



الشكل رقم (٨-٤٩)

جرى اليسان، "بدون عنوان" (Untitled)، عام ١٩٧٩

البرهة الأولى تبدو صورة متماثلة للغاية "سميتية" إلا أن النظرة المتعمقة لها يظهر فيها الاختلافات الدقيقة وهي ميزة يستخدمها اليسان دائماً في أعماله.



الشكل رقم (٨-٥٠)

جرى اليسمان ، "بدون عنوان" (Untitled) ، لعام ١٩٨٠

وهي عبارة عن استخدام التقنيات الفوتوغرافية في موضوعات الطبيعية ، فكتله السماء
تلقى بظلالها بواقعية شديدة على البحر الفضي.

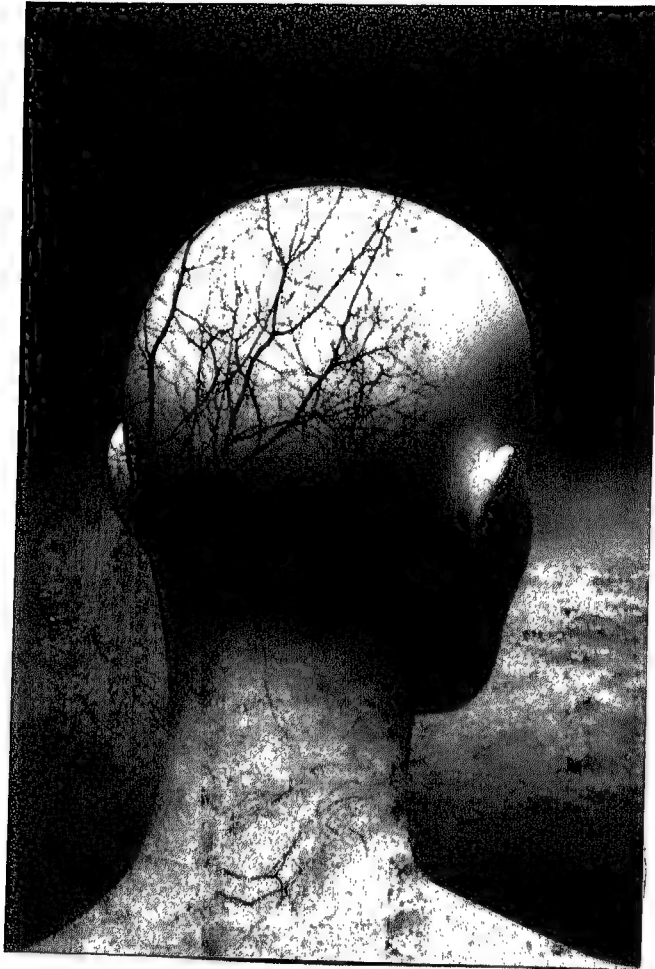
والتحكم على التأكيدات اللونية بدقة تامة، كما أن صورته ذات بريق بطريقة غير طبيعية عادة، كما ارتدت أشخاص موضوعاته ملابس همجية وغير حضارية وغير مألوفة، وغالباً ما يعتقد أنهم مصنعون من الشمع أو أنهم شخصيات من السيرك، فهو يقوم بالخداع عن طريق النماذج الفنية سواء ظهرت في موضوعاته أو ملابسه أو على الحوائط أو الأرضيات أو ما يغطيها.

٨-٩-٢-٨- سام هاسكينس (Sam Haskins)

رجل من جنوب أفريقيا عمل في بريطانيا كفوتوغرافي للإعلانات والمقالات وغالباً ما يلتقط صورته بالألوان، وقد تخصص في الصور السريالية والتي غلب عليها التراكم الجرافيكية القوية، من السهل أن نرى تأثير الفنانة السريالية ماجريت (Magritte) على أعماله، وهو يفضل البساطة والتركيبات ذات الخطوط الانسيابية والتي عادة ما تزداد قوة بإضافة روح الفكاهة، ففي إحدى صورته الفوتوغرافية قام بتصوير سمكة كبيرة للغاية ترقد مترصدة أسفل قارب صغير كأحد أشكال صورته الفكاهية للغاية، فكانت معانى صورته أسهل في الاستيعاب والفهم عن صور "اليسمان" كما كانت مهاراته التقنية في عمل تقنية دمج الشفافيات (Sandwiched transparencies) لعمل طبعة واحدة وتكوين الطبقات الملونة مما مكنه من عمل تطبيقات ناجحة لتعبيراته السريالية الذاتية بل وللمتطلبات التجارية للمجلات والنتائج وكتب الأحجام الكبيرة، ففي صورته بالشكل رقم (٨-٥١) باسم "جسم في منظر طبيعي" لعام ١٩٨٠ الملتقطة والمنتجة بتقنية الطبع المدمجة لشفافيتين (إيجابيتين) بطريقة الساندويتش (Sandwiched Color Slides) فتبدو فيها أن الأجزاء المنتشرة للأغصان والفروع وجذوع الأشجار ذات علاقة بالتركيب الداخلي للجسم لكل من أوردته الدم والخلايا العصبية.

٨-٩-٢-٩- بوب كارلوس كلارك (Bob Carlos Clarke)

كان لبوب كارلوس الفوتوغرافي البريطاني أسلوبه السريالي، فصوره تظهر غير طبيعية بسبب طرق تركيباته الفوتوغرافية المبدعة، فاستخدم الطبقات (الورق) الأبيض والأسود ذات التباين العالي لعمل المونتاج والتلوين باليد (Hand-Coloring) أو أداة الرش بالبراز (Air-brushing) والمشاهد المنتجة تظهر في بعض الأحيان كأنها مضاءة بضوء القمر عن إنها مضاءة بضوء السماء ويظهر فيها ظلال سوداء عميقة وألوان مدمجة غير متوقعة، كما يقوم بإنتاج أعماله باستخدام صور المجلات وفي بعض الأحيان يستخدم الأعمال الفنية لتمتد صورته فتصبح المهجين فيما بين الفوتوغرافيا والرسم التوضيحي، فكان له تحكم تام على ألوانه ومكوناته الفوتوغرافية الخاصة والتي عادة ما تكون مجمعة وبحدود خارجية حادة تعطي



الشكل رقم (٨-٥١)

سام هاسكين "جسم في منظر طبيعي" (Figure in Landscape)، لعام ١٩٨٠
صورة فوتوغرافية منتجة بتقنية الطبع المدمج لايجاييتان بطريقة (Sandwiched Color Slides)، فتبدو فيها أن الأجزاء المنتشرة لأغصان الأشجار ذات علاقة بالتركيب الداخلي للجسم الإنساني.

لأشكالها الخارجية خواص وصفات معدنية تشبه الحلم، ويمكن أن تلاحظ أعماله فوراً عن طريق استخدامه الدرامي للخط ودعائمه والذي يظهر في بعض الأحيان كونه عبارة عن أشكال لكابوس مدمجة مع عرض حاد للغاية، ومن أعماله الشكل رقم (٨-٥٢) تحت اسم "المهرج" (Pierrot) لعام ١٩٧٧، وهي صورة ملونة باليد لطبعة أبيض وأسود تعرض لاستغراق وانهماك بول دي نويجر (Paul De Noojer) في عمل القوالب والنماذج الفنية واستخدام إطارات الصور بداخل صوره الفوتوغرافية^(١)

وفي النهاية نرى أن الصورة الفوتوغرافية استطاعت بإمكانياتها التكنولوجية البسيطة والمعقدة إنتاج عمل فني ينتمى لفكر وأسلوب وفلسفة المدرسة السريالية والتي تهدف لإنتاج أعمال ميتافيزيقية بروح فوتوغرافية خاصة.

(١) Michael Langford, (The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. (ترجمة بصرف) from P.٣٠٩ To P.٤٢٨



شكل رقم (٨-٥٢)

سام هاسكين "المهرج" (Pierrot) لعام ١٩٧٧

الفصل التاسع

التطبيقات العملية

٩-التطبيقات العملية:

إن التقنيات الفوتوغرافية من مرحلة التصوير حتى إنتاج صورة فوتوغرافية لم تفرض نفسها كتكنولوجيا على حرية التفكير وأداء الفنان الفوتوغرافي، بل ساعدته بأدواتها المميزة لها على إنتاج معظم أشكال الفن حتى أصبحت جزء من الأشكال والأنماط الفنية المتواجدة في الساحة الفنية.

وفكرة التطبيقات هي استخدام بعض التكنولوجيات سواء في أثناء عملية التصوير أو في المعمل لإنتاج صورة فوتوغرافية تشكيلية، ومن خلال هذه التطبيقات يتحقق التشكيل في الصورة الفوتوغرافية كفن مع عمل تعليق على كل صورة متضمناً للتقنية والأدوات المستخدمة ورؤية الدارس في الصورة الفوتوغرافية كعمل فني تشكيلي.

قام الدارس باستخدام التقنيات الفوتوغرافية المتعددة بإنتاج مجموعة من الصور الفوتوغرافية التشكيلية التي تمثل مجموعة التطبيقات العملية، هي كالتالي:

-في التطبيق الأول استخدمت إمكانيات الكاميرا أثناء التصوير عن طريق اختيار موضوعات متحركة مضاءة وتأثيرها لعمل صورة تشكيلية،

-أما التطبيق الثاني استخدام ورق الطبع الفوتوغرافي كمستقبل مباشر للصورة عن طريق ضوء المكبر المار خلال أجسام شفافة وشبه شفافة وأخرى معتمة مكونة مجموعة من التكوينات المترابطة والمكونة لتعبر عن وجهة نظر الفوتوغرافي،

-وفي التطبيق الثالث أعتمد على فكرة مدرسة التصوير الفوتوغرافي الصريحة في عمل صور فوتوغرافية تعبيرية وتجريدية معبرة عن تشكيلية الصورة الفوتوغرافية باستخدام الفيلم السالب الملون،

-وفي التطبيق الرابع استخدم الفيلم الأبيض والأسود والذي ينقل الواقع المرئي الملون لصورة بقيم و كثافات تشكيلية تغير من واقع الموضوع المصور،

-أما التطبيق الخامس والآخر فهو عبارة عن طبع من فيلم إيجابي ملون على ورق فتكون الصورة عبارة عن الصورة السلبية للأصل المصور فتتحول الصورة إلى رؤية فوتوغرافية جديدة ومختلفة عن الأصل،

وفي هذه التطبيقات الخمس تم عمل ثلاث تطبيقات في كل منهم لنحصل في النهاية على خمسة عشر تطبيق فوتوغرافي تشكيلي معبرين عن مدى تشكيلية وفنية الصورة الفوتوغرافية لتتكامل الصورة الفوتوغرافية مع مدارس الفوتوغرافيا التشكيلية الفوتوغرافية أصلاً أو المدارس الفنية العالمية وأصبحت الفوتوغرافيا هي أحد الوسائط المعبرة عن هذه المدارس وأفكارها.

٩-١- التطبيق الأول

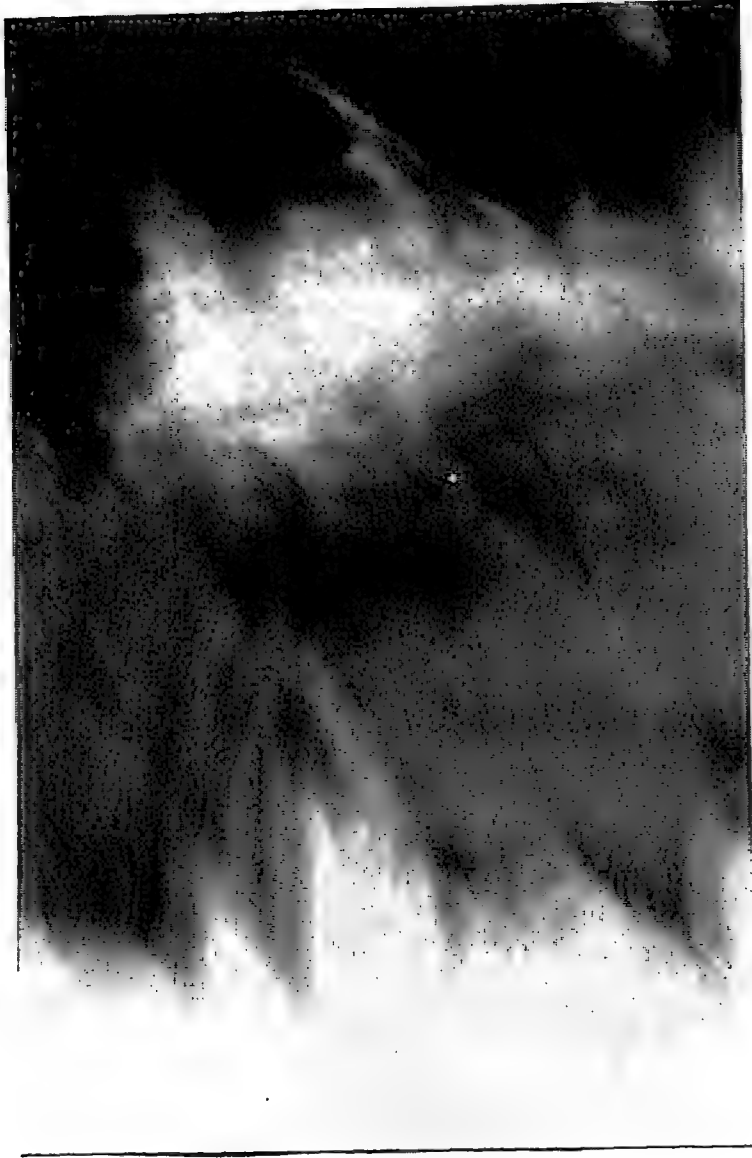
استخدام تقنية التعريض بزمن طويل لبيان أثر الضوء المتحرك للأجسام المضينة ليلاً:

بالرغم من تطبيق قاعدة واحدة في هذه المجموعة من النماذج وهى استخدام الإضاءة المتحركة لعمل تأثيرات ضوئية فنية على السطح الحساس إلا أننا استطعنا الحصول على مجموعة رؤى متعددة تعطى انطباعات فنية متباينة من ناحية الملمس والشكل واللون.

٩-١-١- النموذج الأول:

تميز بالنعومة الكبيرة وتداخل الحدود بين الألوان والأشكال والأرضية مما أدى إلى إحساس بالهدوء والاندماج وتسبب في حالة مزاجية حالمية، فهى صورة تجريدية، ينعقد فيها التركيز على العناصر الطبيعية، كما أن هناك انتقال من الاهتمام بالضوء إلى الاهتمام بالإيقاعات التى يمكن أن يحدثها الضوء، ويمكن أن نجد العديد من الأشكال المتداخلة فى هذه الصورة فيبرز فى الشكل الواحد العديد من الأشكال الأخرى ويؤكد الانتقال من تفصيل إلى آخر بدون تأكيد على الفواصل بينها الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركة مينولتا (Minolta) موديل (X-٣٠٠S).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠مم.
- إضاءة ليلية بالإضافة للإضاءة الصادرة من الموضوعات المتحركة.
- فيلم ألوان سلبى ٣٥مم، ماركة كوداك (Kodak Gold)، بسرعة حساسية (ASA ١٠٠)، متوازن مع ضوء النهار.
- التعريض: بسرعة غالق ٢ ثانية، وفتحة عدسة ٥.٦، وبدون حامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل: محلول الإظهار كوداك ٤١ C، وطبعة ماركة أجفا (AGFA) موديل (CLS ٢٣-٢)، وورق فوجى (Fujicolor Crystal Archive).
- طريقة التصوير: تم الاستفادة من الزمن الطويل لتسجيل التفاصيل المتتابعة للإضاءة الصادرة من الموضوعات، كما تم زيادة الاهتزاز بعدم استخدام حامل لتثبيت الكاميرا.



النموذج الأول

٩-١-٢- النموذج الثانى:

تميز بالخطوط المحددة والشبه حادة ،ومن مجموعة لونية واحدة تمثل الألوان الحمراء الأكثر دفئاً ،وتعطى انطباعاً عاماً بالدفع والاحتواء والانتماء؛ وتحاكى المدرسة المستقبلية فى ديناميكية الحركة التى برزت من خلال تتابع الخطوط الضوئية الصفراء والحمراء ،كما نشعر بالسرعة والحركة.

الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركة مينولتا (Minolta) موديل (X-٣٠٠S).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠مم.
- إضاءة ليلية بالإضافة للإضاءة الصادرة من الموضوعات المتحركة.
- فيلم ألوان سلبى ٣٥مم ،ماركة كوداك (Kodak Gold) ،بسرعة حساسية (ASA ١٠٠)، متوازن مع ضوء النهار.
- التعريض: بسرعة غالق ٢ثانية ،وفتحة عدسة ٥.٦ ،وبدون حامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل : محلول الإظهار كوداك ٤١ C ،وطبعة ماركة أجفا (AGFA) ،موديل (٢٣-٢ CLS) ،ورق كوداك (Kodak Professional) ،بتصحيح لوني على الضبط المسبق فى الطابعة مقدار (٢٧،+١M،+٠C،+٨D)*.
- طريقة التصوير :تم الاستفادة من الزمن الطويل لتسجيل التفاصيل المتتابة للإضاءة الصادرة من الموضوع المتحرك فى حركة شبه دائرية.

* -Y٢: معنى طرح مقدار اثنان كثافة لونية للمرشح الأصفر.

+M١: معنى إضافة مقدار واحد كثافة لونية للمرشح الماجنتا.

٠C: معنى عدم إضافة أو طرح كثافة لونية للمرشح السيان.

+D٨: معنى إضافة مقدار ثمان كثافات ومادية عامة للطبعة.



النموذج الثاني

٩-١-٣- النموذج الثالث:

أما اللوحة الثالثة فهي تجمع بين الأشكال الهندسية المستقيمة والمنحنية، ولها طبيعة لونية واحدة ذات طبيعة دافئة، وتظهر بها بقعة زرقاء وذات طبيعة باردة مما يؤكد الإحساس بالسخونة وكذلك الاتزان بين المشاعر الخاصة بالطبيعة اللونية الباردة والساخنة، وهي تحاكي المدرسة الوحشية فنرى ألوانها الصاخبة المميزة الصادرة من المصدر الضوئي وتتابعه، فالألوان الحمراء والصفراء والإيقاعات المستقيمة والمنحنية متناغمة مع الألوان القائمة في بقية الصورة في علاقة توافقية بنائية، والصورة تعتمد في تكوينها على الألوان في ثنائياتها وليست على الظلال السوداء أو الرمادية التي تصبغ بها كنوع من المساعدة في إيجاد التركيب وبناءه كما نرى في أعمال فنانى المدرسة الوحشية.

الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركة مينولتا (Minolta) موديل (X-٣٠٠S).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠ مم.
- إضاءة ليلية بالإضافة للإضاءة الصادرة من الموضوعات المتحركة.
- فيلم ألوان سلبى ٣٥ مم، ماركة كوداك (Kodak Gold)، بسرعة حساسية (ASA ١٠٠)، متوازن لضوء النهار.
- التعريض: بسرعة غالق ٢ ثانية، وفتحة عدسة ٥.٦، وبدون حامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل: محلول الإظهار كوداك ٤١ C، وطبعة ماركة أجفا (AGFA)، موديل (٢٣-٢ CLS)، وورق كوداك (Kodak Professional)، بتصحيح لوني على الضبط المسبق في الطباعة مقداره (D+٤، C+٠، M+٢، Y-١).
- طريقة التصوير: تم الاستفادة من الزمن الطويل لتسجيل التفاصيل المتتابعة للإضاءة الصادرة من الموضوعات، كما تم عمل (Zoom Out) لتظهر الإضاءة كخطوط، كما تم استخدام حامل لتثبيت الكاميرا.



النموذج الثالث

٩-٢- التطبيق الثانى

تقنية الفوتوجرام الملون باستخدام جهاز التكبير

تقوم هذه التطبيقات على استخدام خاصية التأثير الضوئى على المستحلب الفوتوغرافى الملون من خلال التعرض المباشر للضوء أو اعتراضه بأجسام معتمة أو شفافة أو نصف شفافة واستخدام تعريضات ضوئية مختلفة الشدة والزمن للحصول على لوحات متباينة فى قيمتها التعبيرية، وهى صور ذات اسلوب فوتوغرافى تجرىدى ومع كونه تجريداً إلا أنه شكل فوتوغرافى منفرد .

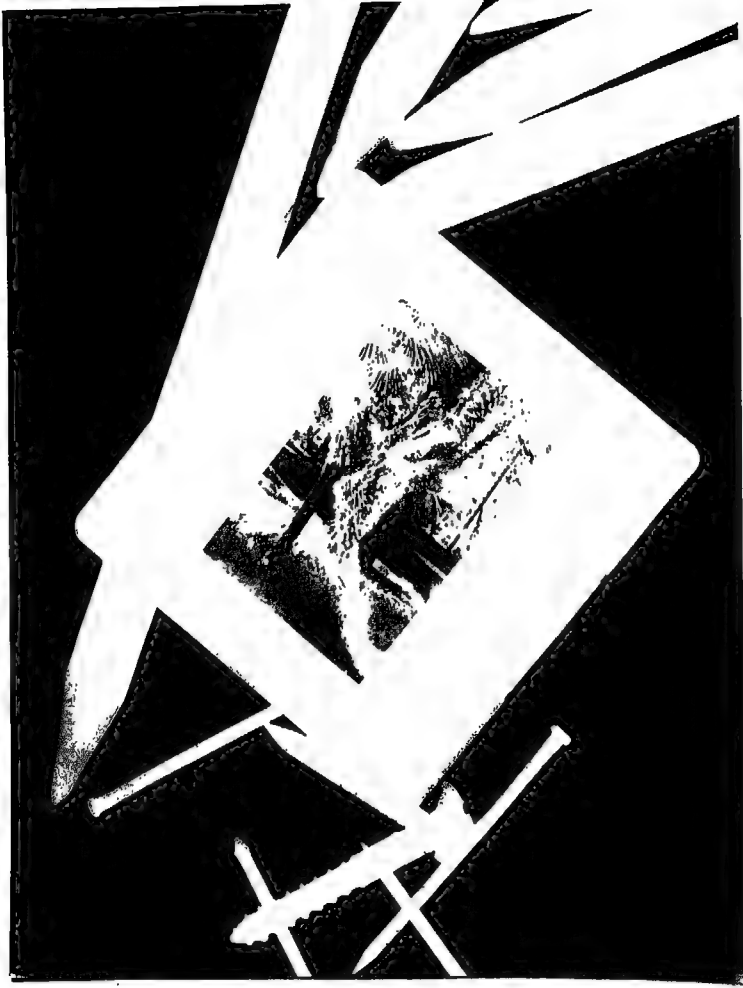
٩-٢-١- النموذج الرابع:

فى اللوحة الأولى استخدم الدارس كمية من الإضاءة لتعطى تعريضاً متوسطاً سمح بتسجيل الأجسام المعتمة التى اعتراضته وهى ذات طبيعة خطية محددة دون السماح للضوء بإحداث أى تأثير لوني أسفل هذه الأجسام وفى نفس الوقت قامت بإعطاء قيم لونية عكسية للشريحة الفيلمية الموجودة بين هذه الأجسام الموضوعه على الورق الفوتوغرافى ، وأيضاً حالة لا لونية سوداء تمثل الخلفية المحيطة بكل الأشكال التى رسمت على اللوحة مما أعطى تباين مرتفع للغاية وتجريداً كاملاً للألوان والأجسام وهى شكل فوتوغرافى يعرض لجو من الحركة فى الصورة والانتقال من مكان إلى آخر خلال مسطح الصورة.

الأدوات المستخدمة:

- مكبر ألوان ماركة (Durst) ، موديل (Elice ٨٠٠ AC)
- عدسة ٥٠ مم.
- إضاءة مصباح جهاز المكبر.
- ورق ملون مقاس ١٥X١٠ سم ، ماركة كوداك (Kodak)
- التعريض: فتحة عدسة f/١٦.
- عمليات التشغيل: محلول الإظهار كوداك C ٤١ ، بتصحيح لوني على الضبط المسبق فى المكبر مقداره (D-٢٠، C-٣٠، M-٣٠، Y-٦٠).
- طريقة عمل التطبيق: تم استخدام أقلام رصاص ومسامير وفيلم إيجابى مجهز بإطار، ثم تكوين التصميم المطلوب ، واستخدام المكبر كجهاز إسقاط ضوء على الموضوعات.

النموذج الرابع



٩-٢-٢-النموذج الخامس:

وفى اللوحة الثانية تم زيادة التعريض مما سمح لبعض الإضاءة من الانعكاس على أسطح الأجسام وظهور بعض الظلال اللونية لها وكذلك وجود أجسام دائرية بيضاء وأخرى نصف شفافة أدى إلى إحداث نوع من التباين بين الأجسام المستقيمة الخطية كما فى النموذج ١٠، ابع وبين الظلال الدائرية.
الأدوات المستخدمة:

- مكبر ألوان ماركة (Durst) ،موديل (AC ٨٠٠ Elice)
- عدسة ٥٠مم.
- إضاءة مصباح جهاز المكبر.
- ورق ملون مقاس ١٥X١٠ سم ،ماركة كوداك (Kodak)
- التعريض: فتحة عدسة f/٨.
- عمليات التشغيل: محلول الإظهار كوداك C ٤١ ،بتصحيح لوني على الضبط المسبق فى المكبر مقداره (D-٢٠، C-٠، M-٠، Y-٢٠).
- طريقة عمل التطبيق: تم استخدام أقلام رصاص وفيلم إيجابى مجهز بإطار وطبق زجاجى صغير، ثم تكوين التصميم المطلوب ،واستخدام المكبر كجهاز إسقاط ضوء على الموضوعات.



النموذج الخامس

٩-٢-٣- النموذج السادس

وفى اللوحة الثالثة تم التعريض للسطح الحساس من خلال أجسام كلها شفافة ولكن تختلف فى درجة شفافيتها وسمكها ونوع المادة المصنعة منها مما أعطى درجات لونية متنوعة ومتدرجة لطبقة واحدة (الطبقة البنفسجية).
الأدوات المستخدمة:

- مكبر ألوان ماركة (Durst) ،موديل (Elice ٨٠٠ AC)
- عدسة ٥٠مم.
- إضاءة مصباح جهاز المكبر.
- ورق ملون مقاس ١٥X١٠ سم ،ماركة كوداك (Kodak)
- التعريض: فتحة عدسة f/٢٢.
- عمليات التشغيل: محلول الإظهار كوداك C ٤١ ،بتصحيح لوني على الضبط المسبق فى المكبر مقداره (D-٢٠، C-١٠، M-٣٠، Y-٦٠).
- طريقة عمل التطبيق: تم استخدام فيلم إيجابى بدون إطار وطبق وكوب زجاجيان، ثم تكوين التصميم المطلوب ، واستخدام المكبر كجهاز إسقاط ضوء على الموضوعات.



النموذج السادس

٩-٣-٣- التطبيق الثالث

تقنية التصوير بفيلم سلبي لعمل صورة فوتوغرافية صريحة:

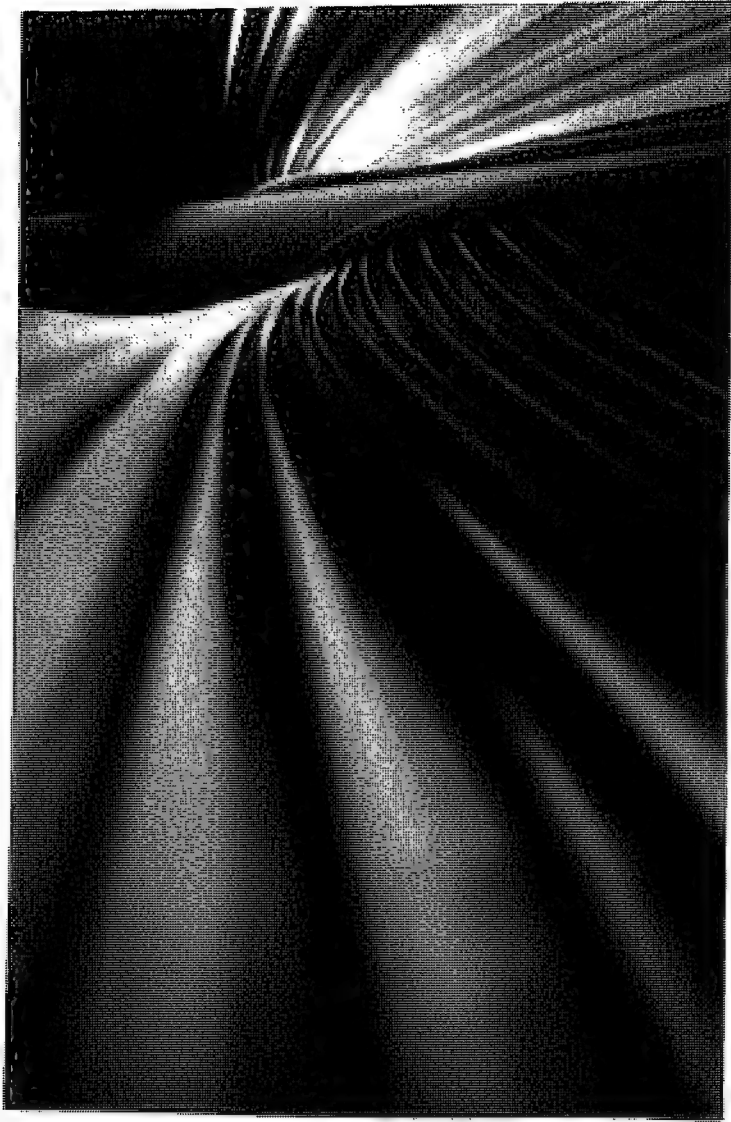
فى هذه التطبيقات نعرض نماذج فوتوغرافية تمثل الفوتوغرافيا الطبيعية أو الصريحة والتي تعتبر إحدى أفرع المدرسة الطبيعية التي تستعرض الطبيعة من خلال وجهة نظر الفنان المصور وبرؤيته الذاتية الخاصة به والتي تضيف على الموضوع شخصيته الفنية وطبيعة انفعاله وقت نقل وتسجيل الحدث أو الموضوع .

٩-٣-١- النموذج السابع

فى اللوحة الأولى تظهر إحدى سعفات النخيل بشكل دائرى متدرج فى المنظور والتداخل مما أكسبها طبيعة جمالية لا تتميز بها هذه السعفات عند النظر إليها نظرة طبيعية عادية ولكن عندما ترى بزاوية رؤية وانفعال فنان مصور تنقل كل هذا الجمال.

الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركة مينولتا (Minolta) موديل (X-٣٠٠S).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠ مم، بالإضافة إلى عدسة مقربة +٢.
- إضاءة ضوء النهار.
- فيلم ألوان سلبي ٣٥ مم، ماركة كوداك (Kodak Gold)، بسرعة حساسية (ASA ١٠٠)، متوازن مع ضوء النهار.
- التعريض: بسرعة غالق ١/٢٥١ ثانية، وفتحة عدسة ٤، وبدون حامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل: محلول الإظهار كوداك ٤١ C، وطبعة ماركة أجفا (AGFA) موديل (٢٣-٢ CLS)، وورق فوجي (Fujifilm).
- طريقة التصوير: تم الاستفادة من الزاوية الجانبية الحادة للموضوع لتسجيل التفاصيل بعدسة مقربة فقل عمق الميدان وذاذ الإحساس بالمنظور كما ساعدت الإضاءة والظلال فى التأكيد على التكرار المتصاعد.



النموذج السابع

٩-٣-٢- النموذج الثامن

وفى اللوحة الثانية يظهر بها أحد الحمير الوحشية المخططة وقد ظهرت الخطوط المنقوشة على جسده بدرجة عالية جداً من الوضوح والتباين بينها وبين باقى مساحة جسده مما أعطى انطباعاً فنياً لتباين الخطوط بينها وبين بعضها وكذلك الطبيعة اللونية للخلفية والأرضية التى تحيط به مما أعطته إحساساً بالهدوء التام والوحدة فى مكان يعج بالكثير حوله؛ ولكنها رؤية الفنان المصور.

الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركة مينولتا (Minolta) موديل (X-٣٠٠S).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠مم.
- إضاءة ضوء النهار.
- فيلم ألوان سلبى ٣٥مم، ماركة كوداك (Kodak Gold)، بسرعة حساسية (١٠٠ ASA)، متوازن مع ضوء النهار.
- التعريض: بسرعة غالق ١/٢٥٠ ثانية، وفتحة عدسة ٥.٦، وبدون حامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل: محلول الإظهار كوداك ٤١ C، وطبعة ماركة أجفا (AGFA) موديل (٢-٢٣ CLS)، وورق فوجي (Fujifilm).
- طريقة التصوير: تم اختيار الزاوية المناسبة من وجهة نظر المصور والنقاط الصورة.



النموذج الثامن

٩-٣-٣-النموذج التاسع:

وفى اللوحة الثالثة يظهر قطاع من جزع شجرة وبها تجاعيد وأسطح بارزة وأخرى غائرة وكذلك بعض الأجزاء المستديرة والأخرى المستقيمة التى تظهر كأنها منقوشات على جدار إحدى المعابد وهى صورة تجريدية ذات تباين عالى لمناطق الظلال والإضاءة كما أن هناك تباين فى الملمس على سطح الجذع.

الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركة مينولتا (Minolta) موديل (X-٣٠٠S).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠ مم، بالإضافة لعدسة مقربة +٢.
- إضاءة ضوء النهار.
- فيلم ألوان سلبى ٣٥ مم، ماركة كوداك (Kodak Gold)، بسرعة حساسية (ASA ١٠٠)، متوازن مع ضوء النهار.
- التعريض: بسرعة غالق ١/٢٥ ثانية، وفتحة عدسة ٥.٦، وبدون حامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل: محلول الإظهار كوداك C ٤١، وطبعة ماركة أجفا (AGFA) موديل (٢٣-٢ CLS)، وورق فوجي (Fujifim).
- طريقة التصوير: تم الاستفادة من الظلال الحادة الناتجة من إضاءة الشمس واختيار قطاع مناسب من الصورة، كما تم استخدام حامل لتثبيت الكاميرا.

النموذج التاسع



٩-٤- التطبيق الرابع

تقنية التصوير بفيلم أبيض وأسود لعمل صورة فوتوغرافية تشكيلية:

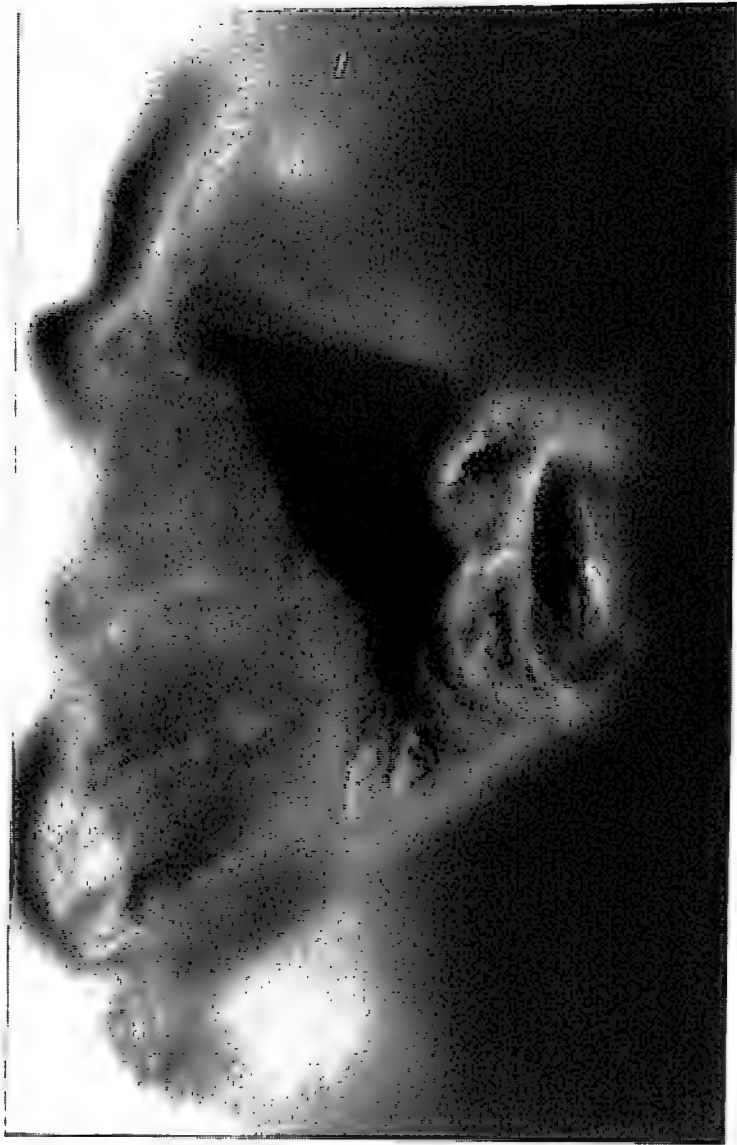
يقوم التصوير الأبيض والأسود بتجريد الموضوعات من ألوانها وتحويلها إلى مجموعة من القيم والدرجات الرمادية ما بين الأبيض والأسود تعكس مناطق الظلال والإضاءة بشكل خاص يتداخل أو يتباعد عن التسجيل الواقعي الملون لنفس الموضوع وباستخدام تقنية التصوير عن قرب بالإضافة إلى التجريد الأبيض والأسود تم عمل عدة نماذج تطبيقية.

٩-٤-١- النموذج العاشر

يظهر في التطبيق الأول جزء من نبات وكأنه حيوان يهم بالنهوض له تركيب خاص غير واقعي ولكنه مؤثر ويعطى انطباع تجريدي لحيوان وساعد في تأكيد هذا الانطباع توزيع الإضاءة ومناطق الظلال باللوحه ،وهو يحاكي الصورة التجريدية التعبيرية فهي تنقل موضوع الصورة الأساسي (الثمرة) لتجعله موضوع تعبيرى مجرد يعبر عن هذا الحيوان غير الطبيعي ويؤكد الإحساس عن طريق الكثافات الرمادية والملامس المتباينة للموضوع الأصلي.

الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركة مينولتا (Minolta) موديل (X-٣٠٠S).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠مم، بالإضافة لعدسة مقربة ٢+، وأخرى (Macro)
- إضاءة ضوء النهار.
- فيلم أبيض وأسود سلبي ٣٥مم، ماركة كوداك (Kodak T-MAX)، بسرعة حساسية (ASA ١٠٠).
- التعريض: بسرعة غالق ١/٢٥ ثانية، وفتحة عدسة ٤، وباستخدام حامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل: محلول الإظهار كوداك C ٤١، وطبعة ماركة أجفا (AGFA)، موديل (٢٣-٢ CLS)، وورق كوداك (Kodak Professional)، بتصحيح لوني على الضبط المسبق في الطابعة مقداره (Normal D, C, -٣M, -٢Y).
- طريقة التصوير: تم الاستفادة من اضمحلال العمق الميداني عند استخدام العدسة المقربة والنقاط الموضوع بالزاوية المطلوبة لتسجيل التفاصيل حادة وغير حادة بالطريق التي تظهر في الصورة، كما تم استخدام حامل لتثبيت الكاميرا.



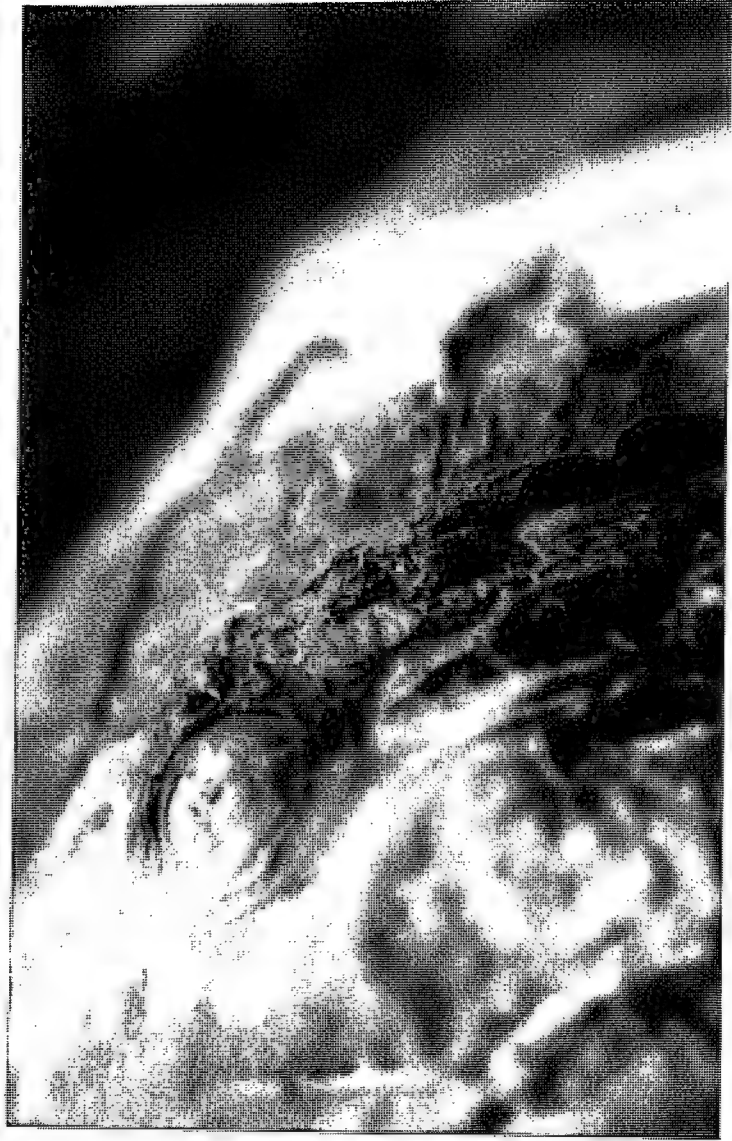
للمودج العاشر

٩-٤-٢- النموذج الحادى عشر :

والتطبيق الثانى لجزء آخر من نفس الثمرة ولكن مع التجريد اللونى والإضاءة وزاوية التصوير تحولت إلى لوحة تمثل أحد الحيوانات الزاحفة الصحراوية ، وهى تحاكي المدرسة التجريدية الطبيعية فى التجريد لموضوع طبيعى آخر ، فهى تستمد معانيها من الطبيعة ذاتها وتتطور بها فى محاولات مستمرة من حذف العناصر غير الرئيسية وتأكيد الكيان الرئيسى إلى أن تصل إلى رمز تقريبي يوحى بالطبيعة ولا يطابقها.

الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركة مينولتا (Minolta) موديل (X-٣٠٠S).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠ مم ، بالإضافة لعدسة مقربة +٢ ، وأخرى (Macro).
- إضاءة ضوء النهار .
- فيلم أبيض و أسود سلبي ٣٥ مم ، ماركة كوداك (Kodak T-MAX) ، بسرعة حساسية (ASA ١٠٠).
- التعريض: بسرعة غالق ١/٢٥١ ثانية ، وفتحة عدسة ٤ ، باستخدام حامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل : محلول الإظهار كوداك ٤١ C ، وطبعة ماركة أجفا (AGFA) ، موديل (٢٣-٢ CLS) ، وورق كوداك (Kodak Professional) ، بتصحيح لوني على الضبط المسبق فى الطباعة مقداره (+٤Y, -٢M, ٠C, +٢D).
- طريقة التصوير : تم الاستفادة من اضمحلال العمق الميدانى عند استخدام العدسة المقربة والنقاط الموضوع بالزاوية المطلوبة لتسجيل التفاصيل حادة وغير حادة بالطريق التى تظهر فى الصورة ، كما تم استخدام حامل لتثبيت الكاميرا.



للمروج الحادي عشر

٩-٤-٣- النموذج الثانى عشر:

أما التطبيق الثالث فثمره أخرى فمع استخدام زاوية إضاءة تعطى تباين مرتفع للغاية زاد التجريد اللونى لطبيعة وملمس الثمرة وتحولت إلى لوحة ذات إيقاع رومانتيكى تمثل انفصال جزء من كل أو عودة وهبوط جزء إلى الكل.
الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركة مينولتا (Minolta) موديل (S-٣٠٠-X).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠ مم، بالإضافة لعدسة مقربة ٢+، وأخرى (Macro).
- إضاءة ضوء النهار.
- فيلم أبيض و أسود سلبى ٣٥ مم، ماركة كوداك (Kodak T-MAX)، بسرعة حساسية (ASA ١٠٠).
- التعريض: بسرعة غالق ١٢٥/١ ثانية، وفتحة عدسة ٥.٦، باستخدام حامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل: محلول الإظهار كوداك C ٤١، وطبعة ماركة أجفا (AGFA)، موديل (٢-٢٣ CLS)، وورق كوداك (Kodak Professional)، بتصحيح لوني على الضبط المسبق فى الطابعة مقداره (Normal D, ٣M, ٣Y, -).
- طريقة التصوير: تم الاستفادة من وجود الجزء الأعظم للموضوع فى نفس المستوى، واستخدام العدسة المقربة والنقاط قطاع من الموضوع بالزاوية المطلوبة لتسجيل التفاصيل التى تظهر فى الصورة، كما تم استخدام حامل لتثبيت الكاميرا.

النموذج الثاني عشر



٩-٥-٥- التطبيق الخامس

تقنية طبع من فيلم ملون ايجابى على ورق باستخدام المكبر:

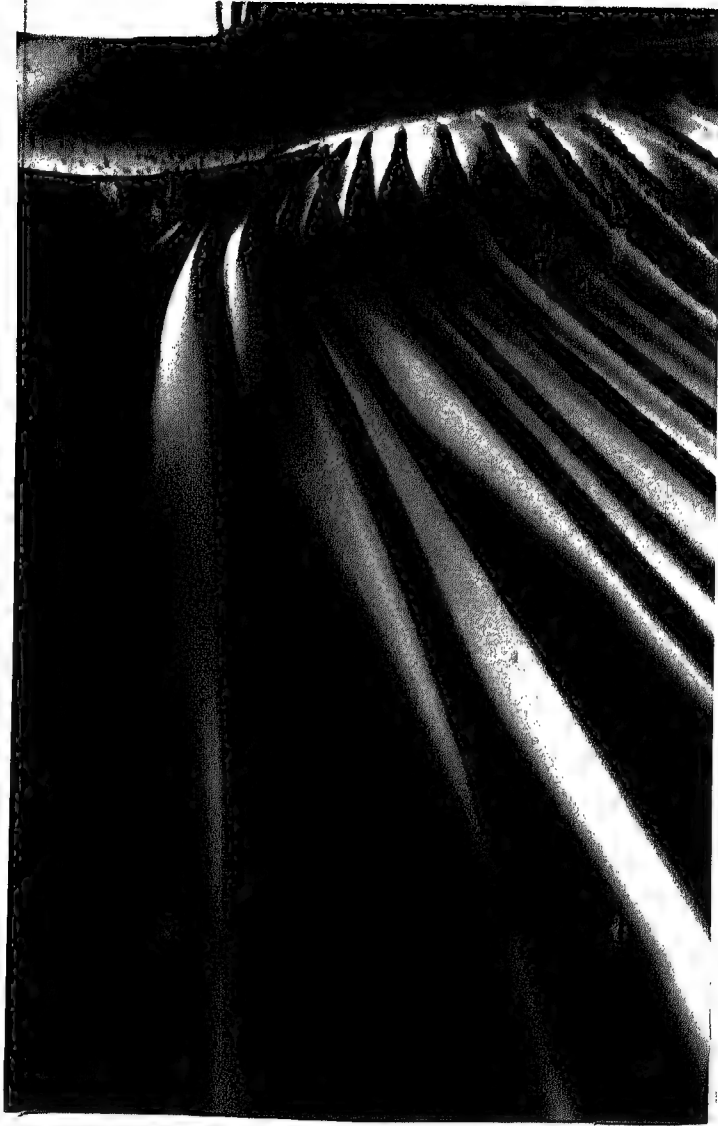
من إمكانيات الفوتوغرافيا الفنية المتعددة الطبع العكس أى قلب القيم اللونية على اللوحة النهائية من خلال شريحة شفافة موجبة وعند تكبير هذه الشريحة نحصل على قيم عكسية للظلال والألوان فتتأكد القيم التشكيلية الفوتوغرافية للوحات الناتجة ببعدها عن التسجيل الطبيعى للواقع وكذلك لعكس رؤية الكثافات الضوئية مما يجعلنا نحصل على لوحات إبداعية وغير تقليدية.

٩-٥-١- النموذج الثالث عشر:

يظهر فى التطبيق الأول شكل سعة النخيل بطريقة تشكيلية مختلفة عن الطرق التقليدية فتأكد الإحساس الديناميكي فى الصورة خلال تكرار الخطوط المستقيمة وتكرار الظل والنور، كما تظهر الإضاءة وكأنها صادرة من الجانب الأيمن للسعة وهو من التأثيرات الرائعة التى لم تظهر فى الصورة الأصلية، وهى تحاكى المدرسة الديناميكية فى الحركة السريعة المستوحاة من التكرار.

الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركة مينولتا (Minolta) موديل (S-٣٠٠-X).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠ مم، بالإضافة لعدسة مقربة +١.
- إضاءة ضوء النهار.
- فيلم ألوان ايجابى ٣٥ مم، ماركة كوداك (Kodak)، بسرعة حساسية (ASA ١٠٠)، متوازن مع ضوء النهار.
- التعريض: بسرعة غالق ١/٢٥٠ ثانية، وفتحة عدسة ٤، وبدون حامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل: محلول الإظهار كوداك ٤١ C، وطبعة ماركة أجفا (AGFA) موديل (٢-٢٣ CLS)، وورق كوداك (Kodak Professional)، بتصحيح لوني على الضبط المسبق فى الطابعة مقداره (D١٢، C٠، M٠، Y-٤).
- طريقة التصوير: تم الاستفادة من خواص العدسة المقربة للاقترب للموضوع بالشكل المطلوب وزيادة الإحساس عن طريق التباين الناتج تبعا لاستخدام ضوء الشمس مع طبع الفيلم الإيجابى على ورق حساس للضوء فانعكست القيم اللونية الكثافية وكأنها صورة سلبية.



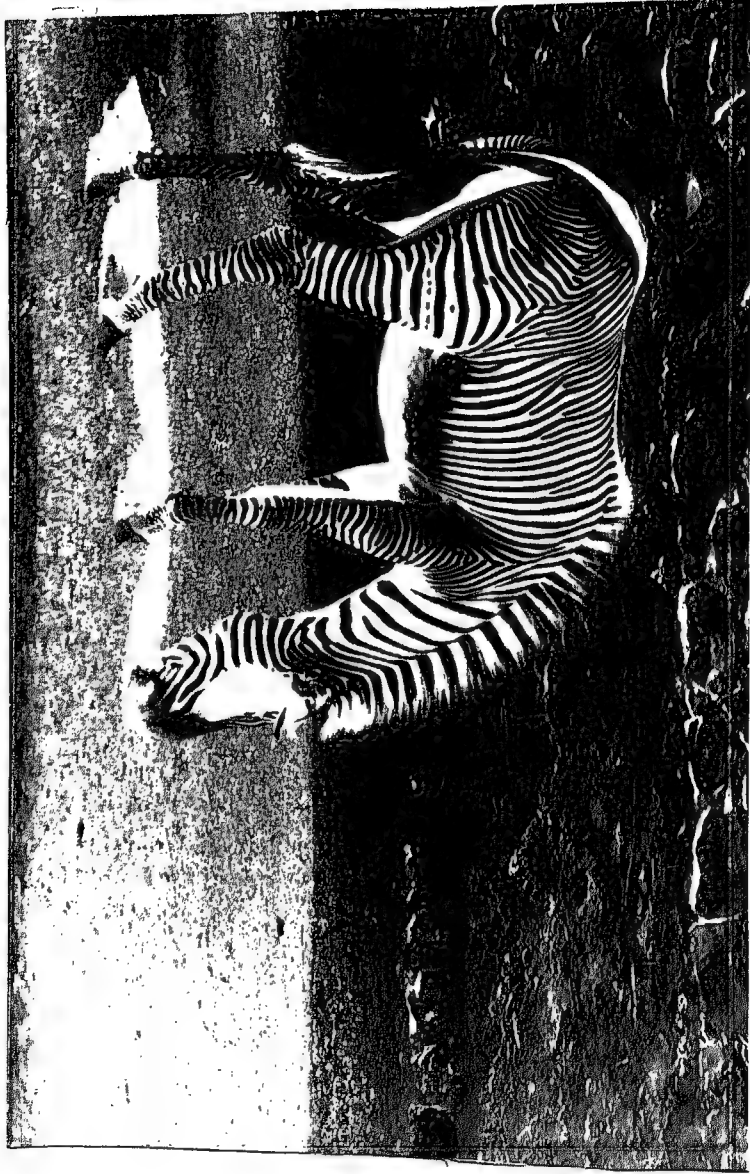
النموذج الثالث عشر

٩-٥-٢- النموذج الرابع عشر:

وفى التطبيق الثانى نرى الجمال فى خطوط الحمار الوحشى ولقد اختير هذا الحيوان لما يتمتع به من خطوط تحدد جسمه بالكامل ومع استخدام هذه التقنية فان الحمار الوحشى يعد من الموضوعات الجيدة التى تظهر كما هى كشكل للحيوان وهى كصورة سلبية كما تتحول لشكل جرافيكى مع تباينه مع ألوان الخلفية التى تظهر من ماجنتا و سيان، وهى تحاكى التعبيريين فى الإفصاح عن الأشكال والألوان والأحجام والأضواء والظلال لقيم فنية يشعر بها الفنان المصور.

الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركة مينولتا (Minolta) موديل (X-٣٠٠S).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠مم.
- إضاءة ليلىة بالإضافة للإضاءة الصادرة من الموضوعات المتحركة.
- فيلم ألوان سلبى ٣٥مم ،ماركة كوداك (Kodak Gold) ،بسرعة حساسية (ASA ١٠٠)،متوازن مع ضوء النهار.
- التعريض: بسرعة غالق ١/٢٥٠ ثانية ،وفتحة عدسة ٥.٦ ،وبدون حامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل : محلل الإظهار كوداك C٤١ ، وطبعة ماركة أجفا (AGFA) موديل (٢٣-٢ CLS) ، وورق كوداك (Kodak Professional) بتصحيح لوني على الضبط المسبق فى الطابعة مقداره (Normal Y, Normal M, Normal C, +٢D).
- طريقة التصوير : تم التصوير بالطريقة التقليدية عن طريق اختيار الموضوع والقطع بالشكل المناسب والتقاط الصورة.



النمذجة الرابع عشر

٩-٥-٣- النموذج الخامس عشر:

أما التطبيق الثالث فروعى فى القطع أن تظهر الموضوعات فى الخلفية غير واضحة المعالم فتظهر وكأنها بقع لونية نتيجة لاستخدام هذا التكنيك ،وفى الصورة نرى كيف توازنت الكتلتان المكونان لحرف (X) فأحدها كتلة صماء والأخرى خطوط متكررة مستقيمة وهى تحاكي اسلوب المدرسة التجريدية عن طريق إحكام العلاقات التشكيلية بين الأجزاء و الكل ،فينصهر الكل فى صورة فوتوغرافية تشكيلية والتى تقترب من الطبيعة الظاهرة فجذع الشجرة والنخلة أصبحتا كتلة وخطوط مجردة من الأصل الطبيعى.

الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركة مينولتا (Minolta) موديل (S-٣٠٠-X).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠مم.
- إضاءة ليلية بالإضافة للإضاءة الصادرة من الموضوعات المتحركة.
- فيلم ألوان سلبى ٣٥مم ،ماركة كوداك (Kodak Gold) ،بسرعة حساسية (ASA ١٠٠)،متوازن مع ضوء النهار.
- التعريض: بسرعة غالق ١/٢٥ ثانية ،وفتحة عدسة ٤ ،وبدون حامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل : محلول الإظهار كوداك ٤١ C ، وطبعة ماركة أجفا (AGFA) موديل (٢٣-٢ CLS) ، وورق كـوداك (Kodak Professional) ، بتصحيح لوني على الضبط المسبق فى الطابعة مقداره (D+٤، C، M-٢، Y-٢).
- طريقة التصوير :تم اختيار القطع المناسب عند التصوير مع الاهتمام بوجود موضوعات بألوان مختلفة وضبط البؤرة على الموضوعات فى مقدمة الصورة مع استخدام فتحة واسعة فى الكاميرا لتصبح الخلفية غير واضحة المعالم.



النموذج الخامس عشر

النتائج

الصورة الفوتوغرافية ثنائية البعد أثبتت أنها من اقدر الوسائط التى يمكن أن تنتج أعمالا فوتوغرافية قادرة على مواكبه أفكار وفلسفات مدارس الفن منذ أن ظهر الوسيط فى نهاية ثلاثينات القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا ، وإمكانياته الفنية لا تكمن فى تقنيات الوسيط وقدرته على إعادة إنتاج الواقع ولكنها فى فكر وطريقة وصف واستخدام الفنان الفوتوغرافى لهذه التقنيات لتتلاءم مع أفكاره وإمكانيات الوسيط وفكر وفلسفة العصر من فن القرن التاسع عشر إلى فن القرن العشرين.

وبذلك نرى أن الصورة الفوتوغرافية التشكيلية قادرة على إنتاج معظم أشكال الفن لتعدد طرق المعالجات الفوتوغرافية بداية من اختيار الموضوع وتصويره إلى عمليات التشغيل والحصول على الطبعة النهائية سواء على ورق أو فيلم إيجابى. وأصبحت الصورة الفوتوغرافية هى أحد الوسائط الفنية التى يمكن للفنان أن يبدع عن طريقها فناً تشكيمياً، فالصراع القائم فى ماهية الصورة الفوتوغرافية تشكيميا قد تم حسمه

وانتهى الباحث إلى أن تشكيلية الصورة الفوتوغرافية وقدرتها على توصيل معناها وتحقيق غايتها تعتمد على قدرة الفنان على نقل وترجمة أحاسيسه خلال الوسيط الفوتوغرافى بالإضافة لمدى معرفته بإمكانيات هذا الوسيط والقدرة على التجريب لإنتاج وإبداع كل ما هو جديد فى الصورة الفوتوغرافية تشكيمياً.

توصيات البحث

توصيات البحث

بعد الانتهاء من الدراسة النظرية وإجراء التطبيقات العملية فإنني أتقدم بالتوصيات الآتية:

١- ضرورة الاهتمام بتنمية القدرة على التذوق الفني وإلمام الفوتوغرافي بعناصر الرؤية المتخيلة والتي هي أصل التقنيات الفوتوغرافية التشكيلية وبدونها فإن الفوتوغرافي عبارة عن قوقعة فارغة شكل بدون روح.

٢- ضرورة متابعة التطورات الفنية والتكنولوجية على السواء للمصور الفوتوغرافي الفنان لدعم أفكاره وأساليبه الفنية بهذه المتغيرات لينتج فناً راقياً ينبع من أفكاره ويمثل طبيعته العربية والتي تختلف عن الطبيعة الغربية وتتفاعل معها على حد السواء.

٣- دعم الحركة الفوتوغرافية الفنية وفتح الآفاق والتكامل الفني بين الفنانين الفوتوغرافيين والتشكيليين عن طريق الجمعيات والكلبات الفوتوغرافية

٤- الاهتمام بتأصيل الصورة الفوتوغرافية كفن وتشجيع الفنانين الفوتوغرافيين لإنتاج اتجاهات حديثة للأشكال الفنية المتعددة في الفروع المختلفة للفن الفوتوغرافي والتي تستمد قيمتها من القيم الفنية للفن التشكيلي.

٥- زيادة عدد المعارض الفوتوغرافية التي تدعم القيم التشكيلية للصورة الفوتوغرافية وعمل ورش عمل ومناظرات لزيادة الوعي بالحركة الفنية الفوتوغرافية.

٦- دعم القائمين بتدريس المواد الفوتوغرافية عموماً والفوتوغرافية التشكيلية خصوصاً في كليات الفنون بالمصادر الحديثة والبحوث والمنح لتبادل الأفكار بينهم وبين سائر البلدان العربية والأجنبية لمواكبة أحدث التطورات الفنية والفوتوغرافية .

٧- ضرورة الاهتمام بتكنولوجيا الوسيط الفوتوغرافي كوسيط فني بتجريب تقنياته لعمل إبداعات متطورة دائماً من خلال تقنياته المتعددة في التصوير و المعالجات ، وفتح باب التجريب في كل تقنيات الوسيط لطلاب البحث سواء التقليدية وغير التقليدية للوصول إلى لوحات فوتوغرافية تشكيلية جديدة ذات مضامين مختلفة عن المضامين التقليدية.

٨- ضرورة توثيق أعمال الفنانين الفوتوغرافيين العالميين والمحليين ووضع الأسس والمعايير التي تقوم عليها أعمالهم الفنية حتى يمكن وضع تقييم لهذه الأعمال وتصنيفها عالميا ومحليا.

٩- الاهتمام بالجمعيات الفوتوغرافية العالمية والمحلية ونقل أبحاثهم وأعمالهم وأفكارهم لباحثي الفوتوغرافية التشكيلية حتى يرقى البحث العلمي إلى المستوى المحلي والعالمي أيضا.

المراجع

المراجع باللغة العربية :

- ١- أ. نويس ، النظريات الجمالية (كاني ، هيجل ، شوبنهاور) ، عربية وقدمه الدكتور محمد شفيق شيا ، منشورات بحسون الثقافية ببيروت- لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٥ .
- ٢- د. أحمد عبد الحليم عطية ، (دراسات جمالية) ، دار النصر للتوزيع والنشر بجامعة القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٤ .
- ٣- د. أحمد حمدي محمود (ما وراء الفن) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣ .
- ٤- إدوارد لوسى سميث ، (الحركات الفنية منذ ١٩٤٥) ، ترجمة أشرف رفيق عفيفي ، تقديم أ.د. مصطفى الرزاز ، مراجعة : ا. أحمد فؤاد سليم ، ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، طبعة ١٩٩٧ .
- ٥- إرنيسست فيشر ، (ضرورة الفن) ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، طبعة ١٩٩٨ .
- ٦- أروبين آدمان ، (الفنون و الإنسان ، مقدمة موجزة لعلم الجمال) ، ترجمة مصطفى حبيب ، تقديم د. ماهر شفيق فريد ، مهرجان القراءة للجميع ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، طبعة ٢٠٠١ .
- ٧- د. إسماعيل شوقي ، (التصميم: عناصره وأساسه فى الفن التشكيلي) ، مطبعة العمرانية للأوقفت ، الجيزة ، طبعة ٢٠٠٠ .
- ٨- د. إسماعيل شوقي ، (الفن والتصميم) ، مطبعة العمرانية للأوقفت ، الجيزة ، ١٩٩٩ .
- ٩- د. أنصاف الربضى ، (علم الجمال بين الفلسفة والإبداع) ، دار الفكر ، عمان-الأردن ، طبعة ١٩٩٥ .
- ١٠- د. أميرة حلمي مطر ، (فلسفة الجمال نشأتها وتطورها) ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٣ .
- ١١- جورج سانتيانا ، (الإحساس بالجمال ، تخطيط النظرية فى علم الجمال) ، ترجمة د. محمد مصطفى بدوى ، مراجعة وتقديم د. زكى نجيب محمود ، مهرجان القراءة للجميع ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، طبعة ٢٠٠١ .
- ١٢- د. حسن سليمان ، (ميكولوجية الخطوط ، كيف نقرأ صورة) دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، طبعة ١٩٦٧ .
- ١٣- د. حسن محمد حسن ، (الأصول الجمالية للفن الحديث) ، دار الفكر العربى ، بدون تاريخ .
- ١٤- د. حسن محمد حسن ، (الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر) ، الجزء الثانى ، نحت وتصوير ، دار الفكر العربى ، القاهرة - طبعة ١٩٧٩ .

- ١٥- د. حسن محمد حسن، (الأصول الجمالية للفن الحديث، تحليل مفصل عن أثر الفلسفة الجمالية القديمة في الاتجاهات الفنية الحديثة)، دار الفكر العربى، القاهرة بدون تاريخ.
- ١٦- حسين سببى، (اتجاهات فلسفة التاريخ)، دار بركات للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، طبعة ١٩٩٩.
- ١٧- روبرت جيلام سكوت، (أسس التصميم)، ترجمة د. محمد محمود يوسف، د. عبد الباقي محمد إبراهيم، مراجعة: عبد العزيز محمد فهم، تقديم: عبد المنعم هيكى، الناشر دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، طبعة ١٩٦٨.
- ١٨- روبين جورج كولنجوود، (مبادئ الفن)، ترجمة: د. أحمد حمدى محمود، مراجعة على أدهم، الألف كتاب الثانى ٢٨٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ١٩٩٨.
- ١٩- د. زكريا إبراهيم، (فلسفة الفن فى الفكر المعاصر)، دار مصر للطباعة، طبعة ١٩٩٨.
- ٢٠- د. زكريا إبراهيم، (عقريات فلسفية: هيكل أو المثالية المطلقة)، الجزء الأول، مكتبة مصر، القاهرة، طبعة ١٩٧٠.
- ٢١- د. زكريا إبراهيم، (مشكلات فلسفية ٣: مشكلة الفن)، مكتبة مصر، القاهرة، بدون تاريخ.
- ٢٢- د. شاكر عبد الحميد (العملية الإبداعية فى فن التصوير)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (عبد غريب)، القاهرة، ١٩٩٧.
- ٢٣- د. عاطف المطيعى، (أساسيات التصوير العلمى)، سلسلة دراسات تصميم التصوير العلمى و تكنولوجيا حياتها، المكتبة الذهبية، طبعة ٢٠٠٠.
- ٢٤- د. عبد العزيز أحمد جودة، (دراسات فى تاريخ الفنون: بدائى، فرعوى، يونانى، رومانى، قبطى، فن حديث)، دار فنون للطباعة، بدون تاريخ.
- ٢٥- د. عبد العزيز حموده، (علم الجمال و النقد الحديث)، تقديم: د. ماهر شفيق فريد الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، ١٩٩٩.
- ٢٦- د. عبد الفتاح أحمد الغاوى، (دراسات فى الفلسفة اليونانية والإسلامية والحديثة)، المطبعة الإسلامية الحديثة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.
- ٢٧- د. عبد الفتاح الديدى، (الاتجاهات المعاصرة فى الفلسفة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ١٩٨٥.
- ٢٨- د. عبد الفتاح الديدى، (فلسفة الجمال)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ١٩٨٥.
- ٢٩- د. عبد الفتاح رياض، (آلة التصوير)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الخامسة، طبعة ١٩٩٣.

- ٣٠- د. عبد الفتاح رياض، (التكوين في الفنون التشكيلية) ،دار النهضة العربية ،القاهرة ،الطبعة الثالثة ،١٩٩٥.
- ٣١- د. على عبد المعطى محمد ،د. راوية عبد المنعم عباس، (الحس الجمالى وتاريخ التذوق الفنى عبر العصور) ،دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٨.
- ٣٢- فاطمة على، (بيكاسو) ،سلسلة الفن العالمى ،أخبار اليوم ،قطاع الثقافة ،القاهرة، ١٩٩٧.
- ٣٣- فاطمة على، (رامبرنت) ،سلسلة الفن العالمى ،أخبار اليوم ،قطاع الثقافة ،القاهرة، ١٩٩٧.
- ٣٤- فاطمة على، (سلفادور دالى) ،سلسلة الفن العالمى ،أخبار اليوم ،قطاع الثقافة، القاهرة ، ١٩٩٧.
- ٣٥- فؤاد كامل ،(تأملات فى الفن) ،دار المعارف ، القاهرة ،طبعة ١٩٩٢.
- ٣٦- ليوناردو دافنشى ،(نظرية التصوير) ،ترجمة عادل السيوى ، مكتبة الأسرة ،مهرجان القراءة للجميع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ١٩٩٩.
- ٣٧- د. محسن محمد عطية ،(الفن والجمال فى عصر النهضة) ، عالم الكتب ، طبعة ١٩٩٨.
- ٣٨- د. محسن محمد عطية ،(القيم الجمالية فى الفنون التشكيلية) ، دار الفكر العربى ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠ .
- ٣٩- د. محسن محمد عطية ،(اتجاهات فى الفن الحديث) ،دار المعارف بمصر ،الطبعة الثالثة ، ١٩٩٥ .
- ٤٠- د. محمد الصاوى الفقى ،د. محمد جلال سلامة ،(المعمل الفوتوغرافى الأبيض والأسود) ،مطبعة أبناء وهبة ،طبعة ١٩٩٩
- ٤١- د. محمد الصاوى الفقى ،(الإعلان الفوتوغرافى: تطوّر ،سلوكيات ،تصوير ،إضاءة) ،مطبعة أبناء وهبة حسان ،القاهرة ،طبعة ١٩٩٩.
- ٤٢- د. محمد الصاوى الفقى ،(تبسيط الفوتوغرافيا) ،مطبعة أبناء وهبة حسان ،القاهرة ،طبعة ١٩٩٨.
- ٤٣- د. محمد على أبو ريان ،(فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة) ،دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ،ج م ع، الطبعة العاشرة ، ١٩٩٣.
- ٤٤- د. محمود البسيونى ،(الفن فى القرن العشرين) الهيئة العامة المصرية للكتاب ، مهرجان القراءة للجميع ، القاهرة ، طبعة ٢٠٠١
- ٤٥- د. محمود حمدى زقزوق ،(تمهيد للفلسفة) ، دار المعارف ، الطبعة الرابعة ، طبعة ١٩٩٢.

٤٦- مراد وهبه ، (قصة علم الجمال) ، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٦.

٤٧- ولترت تيبس ، (معنى الجمال نظرية في الاستطيقا) ، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة ١٧٣ ، طبعة ٢٠٠٠

٤٨- هريبرت ريد ، (معنى الفن) ، ترجمة: سامي خشبه، مراجعة: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، ١٩٩٨.

الرسائل العلمية:

٤٩- سمير سعد الدين علي: رسالة دكتوراه غير منشورة بعنوان "الاتجاهات الفنية في التصوير الضوئي وتأثيرها بمذهب الفن التشكيلي"، مقدمة لأكاديمية الفنون المعهد العالي للسينما قسم التصوير لعام ١٩٨٥.

٥٠- سميح محمود حسن: رسالة دكتوراه غير منشورة بعنوان "أسس علمية ووظيفية اللون في التصميم الداخلي للأماكن العامة" مقدمة لكلية الفنون التطبيقية ، قسم التصميم الداخلي والأثاث ، جامعة حلوان لعام ١٩٩٤.

٥١- عاطف نجيب المطيعي : رسالة ماجستير غير منشورة بعنوان "أساليب استخدام المؤثرات الخاصة للمعمل الفوتوغرافي لإنتاج صورة فوتوغرافية مميزة"، مقدمة لكلية الفنون التطبيقية تخصص تصوير فوتوغرافي وسينما وتلفزيون، جامعة حلوان، عام ١٩٨٥.

٥٢- فريال عبد الملعم: رسالة دكتوراه غير منشورة بعنوان "أسس التصميم والإفادة منها في إنتاج تصميمات زخرفية معاصرة" مقدمة لكلية الفنون التطبيقية ، تخصص الزخرفة ، جامعة حلوان ، عام ١٩٧٩ .

٥٣- وائل محمد أحمد عناني : رسالة ماجستير غير منشورة بعنوان "التحريك الجرافيكي بالكمبيوتر للصورة الفوتوغرافية المجهزية لإنتاج وسائط تعليمية" مقدمه كلية الفنون التطبيقية ، تخصص الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون ، جامعة حلوان ، عام ٢٠٠٢.

٥٤- أحمد مصطفى زيدان: رسالة ماجستير غير منشورة بعنوان "أساليب وطرق استخدام تقنيات الإضاءة الصناعية الحديثة بداخل الاستوديو الفوتوغرافي في مجال تصوير الأشخاص" مقدمه كلية الفنون التطبيقية ، تخصص الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون ، جامعة حلوان ، عام ٢٠٠٢.

الدوريات والمنشورات:

٥٥- د. شاكر عبد الحميد ، (التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني) سلسلة عالم المعرفة ، رقم ٢٦٧ ، سلسلة الكويت ، طبعة مارس ٢٠٠١

٥٦-مقالة بعنوان (الحداثة وما بعد الحداثة) تأليف فرانك كايم، ترجمة أحمد محمد حسن مراجعة أ. م. د. د. حامد أحمد غانم، مجلة الفن المعاصر مجلة فصلية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة، العدد الثالث - طبعة سنة ٢٠٠١، ص ٢٥١

٥٧- آفاق الفن التشكيلي (١٣)، سلسلة شهرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ملتقى تشكيلي (أبحاث الملتقى) تقديم د. مصطفى عبد المعطى، الطبعة الأولى، شركة الأمل للطباعة والنشر، طبعة ٢ يوليو ٢٠٠١.

المراجع باللغة الأجنبية:

- 58-A.E.Woolley, (Photography: A practical and creative introduction), MC Graw-Hill. Book company, USA, 1974.
- 59-Aaron Scharf, (Creative photography), studio Vista, London, Reprinted, 1969.
- 60-Aaron Scharf, (Pioneer of photography), an album of pictures and words written and compiled By: Aaron Scharf, Harry N. Abrams inc., New York, 1975.
- 61-Alfred A. Blaker, (photography art and technique) Focal press, Boston, Second edition, 1988.
- 62-Bernard Denvir, (The impressionists at First hand), Thames and Hudson, New York, 1990.
- 63-Bernard Denvir, (Encyclopedia of Impressionism), Thames And Hudson, London, New York, 1987.
- 64-Camfield and Deirdre wills, (History of photography, Techniques and Equipment), Hamlyn pub. , 1980.
- 65-Charles Swedlund, with Elizabeth Yule Swedlund (Photography, A Handbook of History, Material, and Processes), second edition, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1981.
- 66-David Chamberlain, (The Creative Monochrome Image), Cassell Pup. , Revised edition, 1995.
- 67-Dawn Ades, (Dali), Thames and Hudson, 1990, Reprint.
- 68-Dorance and Sarah pneble (Art Form), Hasper and Row Pub, New York, Third edition, 1985.

- 69-Edward Lucie-Smith, (Dictionary of Art terms), Thames & Hudson Pub. , New York, 1984.
- 70-Ewin A. Dennis, (Applied photography), Delmar pub. Inc. 1985.
- 71-Fill Hunter and Poul Fuqua, (light Science and magic-An Introduction to Photographic lighting) Focal press, Boston, second edition, 1997.
- 72-Gary Kolb, (Photographic in the studies), Brown & Benchmark pub. 1993.
- 73-Gus Wylie, (The Encyclopedia of new Photography), mallard press, 1989.
- 74-Helmut Gernsheim in collaboration with Alison Gernsheim, (The History of Photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to 1914), Oxford University press, 1955.
- 75-Helmut Gernsheim, (Creative photography, Aesthetic trends 1839 To modern time) Bonanza Books, a division of crowns Pub. Inc., New York, with out date.
- 76-Jane Elam, (Photography, simple and creative with and without a camera). The Herbert presses 1975.
- 77-John Gustav Delly, Photography Through The Microscope, Eastman Kodak Company, 1980
- 78-John Hedgecoe (Creative photography workbook), Collins & Brown, London, 1999.
- 79-John Hedgecoe, (The Photographer's Handbook), Alfred A. Knopf, New York, third edition, 1996.
- 80-John Smallwood, (35mm Handbook), Quarto Pub. , England, 1980.
- 81-Leslie Strobel, Hollis Tadd, Richard Zakia (Visual concepts for photographer), Focal press, New York. , 1980.
- 82-Leslie Strobel, John Compton, Ina current, Richard Zakia; (Basic Photography materials and processes), Focal Press, London, 1990.
- 83-Liz Wells, (Photography: A Critical Introduction), Pub. By Routledge, first edition, 1997
- 84-Michael Langford, (The complete Encyclopedia of Photography), Ebury press 1982.

- 85-Nathan Lyons, (Photographer on photography, Foundation of modern photography series, without year.
- 86-Ocrirk, stinson, wigg, Bone, Coyton, (Art fundamentals theory and practice), school of art, bawling, Green state, 1998.
- 87-Paul Jonas, (photographic composition simplified), A modern photos guide, AMPhoto, New York 1976.
- 88-Robert Hirsch, (Exploring color photography), C. Brown pub, 1989.
- 89-Robert Hirsch, (Photographic possibilities the Expressive use of ideas, Material and processes), focal press, 1991.
- 90-Robert Pelfrey with Mary-Pelfrey, (Art and mass media), Harper and Row Pub. , New York, 1985.
- 91-Ronald P. Lovell, Fred C. Zwahlen and James A. Folts, (Handbook of photography), Breton Publishers, USA, 1984.
- 92-The Editors of time life Books (The Art of photography) time life international), second edition, 1974.
- 91-The Editors of time life Books, (Great photographers), Time life international, USA, 1974.
- 93-Vicki Goldberg, (Design By Photography), Abbeville Pub. , 1993.
- 95-Vicki Goldberg, (The Power of Photography Expanded and updated, How Photography changed our lives), Abbeville pub, New York, Second edition, 1993.
- 96-W. Marrynwig, (Photography as an art from), Maclaren & Sons, London, 1969.

(From the internet): المرجع من الشبكة العالمية:

- 97-<http://www.genealogy.org/~ajmorris/photo/history.htm>
- 98-<http://www.rleggat.com/photohistory/>
- 99-<http://albumaen.starford.edu/>
- 100-<http://www.photographymuseum.com/>
- 101-<http://www.photography.net/html/body-camera.html/> (1/1/2001).
- 102-<http://www.artcyclopedia.com/media/photographer.html> (8/10/2001)
- 103-<http://www.wednet.edu/Staff/trobinson/physicages/physicsogcamera/thecamera.html> (01/01/2001).

- 104-http://www.azuswebworks.com/photography/ph_comp.html
(01/10/2001)
- 105-http://www.photography.net/html/body_history.html (01/10/2001)
- 106-<http://www.inx.nl/photosite/technical/Dof/Dof.html> (01/10/2001)
- 107-www.britannica.com (22/05/2001)
- 108-<http://lfaoi.com/newsm1/n1m367.htm> (18/01/2001)
- 109-http://www.olinda.com/olinda/Art/NadarCameron/Nadar_and_JMC.html (18/01/2001)
- 110-www.historychannell.com
- 111-<http://cc2.hku.nl/rik/reservoir/fotografen/Cameron/html>
(18/01/2001)
- 112-<http://cc2.hku.nl/rik/reservoir/fotografen/Nadar/html> (18/01/2001)
- 113-<http://www.magainn46.freemove.com.uk/photobiographies.html>
(18\01\2001)
- 114-<http://www.photo-seminars.com/history/time.timeline.htm>
(12/01/2001)
- 115-<http://www.genealogy.org/~ajmorris/photo/history.htm>
- 116-<http://duke.usasf.ca/~holtsg/photo/faq.html> (22/01/2001)
- 117-<http://www.encyclopedia.com>

خلاصة البحث

خلاصة البحث

مع ميلاد الفوتوغرافيا ولدت إشكالية سارت مثار جدل للنقاد والفنانين، هل عملية إنتاج الصورة بالأساليب الضوئية والكيميائية فن، هل هي مجرد تسجيل للواقع المرئي أم أنها عملية خالية من الابتكار والإبداع.

انقسم الناس بين مؤيدين للفوتوغرافيا كفن وبين آخر معارض ورافض، إلا أن الواقع قد فرض نفسه وسرعان ما أثبتت الفوتوغرافيا أنها فناً بصرياً تشكلياً وأن لها المقومات والأساليب والأدوات التي تجعلها أداة للفن والإبداع.

من خلال ذلك برزت مشكلة أخرى وهي مشكلة هذا البحث وهي تحديد العلاقة بين المدارس الفنية الفوتوغرافية ومدارس الفن التشكيلي. وعلى ضوء ذلك ومن خلال الدراسة التاريخية الوصفية التي تمت بها خلصت إلى ما هو آت:

من خلال دراسة المحور الأول للدراسة الذي عنوانه: "الفن نظرياته ومدارسه" والذي تم تقسيمه إلى فصلين فقد خلصت من الفصل الأول: "الفن وفلسفة علم الجمال" إلى أنه لا يوجد تعريف جامد للفن بل تتعدى المعاني بتعدد الثقافات من العصور القديمة حتى الحديثة، ومنذ أن كان الفن صنعة إلى الفن للفن ثم الفن لهدف ما، وفي علم الجمال نجد أن الجمال قد تدرج من أفكار جمالية إلى أن أصبح علماً، وقام علماء الجمال بتصنيف الفنون وإجمالاً يمكن أن ندرج الفوتوغرافيا كشكل من أشكال الفنون التشكيلية البصرية أو المرئية،

وفي الفصل الثاني: "مدارس الفن الحديث ومذاهبه" خلصت منه إلى أن مدارس الفن قد ارتبطت بالمفاهيم والمؤثرات العالمية الاجتماعية والسياسية فتحوّلت من مدارس أكاديمية إلى مدارس رمزية وتعبيرية وتأثيرية في القرن التاسع عشر ثم مدارس تجريدية ووحشية وسريالية وغيرها والتي تغيرت وتبدلت وتداخلت بسرعة تبعاً للتبدل والتغير في الوضع السياسي والاجتماعي منذ بداية القرن التاسع عشر حتى القرن العشرين.

ثم أنتقل للمحور الثاني وهو "الفوتوغرافيا: تاريخ وتصميم وتكنولوجيا: انتهت في الفصل الثالث "تاريخ الفوتوغرافيا" إلى أن تطور الأدوات الفوتوغرافية من خامات وأدوات أدى إلى التأثير على الصورة الفوتوغرافية وعلى الفن الفوتوغرافي بشكل عام،

وفي الفصل الرابع: "تصميم الصورة الفوتوغرافية التشكيلية" تحدثت عن فكرة أن الصورة الفوتوغرافية كصورة ثنائية البعد يمكن أن تطبق عليها معظم الأسس التصميمية للفنون المرئية ثنائية البعد،

والفصل الخامس "تقنيات الصورة الفوتوغرافية التشكيلية" يدور حول الإمكانات الفوتوغرافية التكنولوجية المتعددة والمتطورة ما يخدم إمكانية تطويع الفنان للتكنولوجيا لإنتاج فكرته وصورته الفنية.

وأنهى بالمحور الأخير في الرسالة وهو "بين الفوتوغرافيا الفنية ومدارس الفن التشكيلي الحديث" والذي قسم لثلاث، الفصل السادس: "تأثير الفوتوغرافيا على تطور الفن" يتحدث عن الفوتوغرافيا كوسيط بصري أثر وتأثر بالفن التشكيلي عموماً وبفن التصوير الزيتي خصوصاً لقرب الوسيطان في خصائصهما البصرية، فبدأت بأن ناهضت فكرة تواجد الفوتوغرافيا كأحد أشكال الفن إلى أن أصبحت أحد أشكاله بل من أهم وسائط الفنون التشكيلية في القرن العشرين.

وفي الفصل السابع: "الفوتوغرافيا التشكيلية في القرن التاسع عشر" توصلت إلى أن الفوتوغرافيا كفن بدأت بأن قلد فناؤها الشكل الأكاديمي للرسم الزيتي ليحظى بإعجاب الجميع من جمهور وفنانين ونقاد فظهرت مدارس الفن الرفيع والبكتوريالية والتأثيرية والصريحة، ثم ثار الفنانون الفوتوغرافيون في نهاية القرن التاسع عشر على التحول أو البعد عن الشكل الصحيح للصورة الفوتوغرافية لتصبح مشابهة لأعمال الرسامين الزيتيين في ذلك الوقت وحتى نهاية القرن التاسع عشر، فظهرت الحركات الانفصالية -والتي ظهرت في الفن عموماً- فتأثر بها فنانون الفوتوغرافيا على وجه الخصوص وبدأت بأفكار لإنشاء المدرسة الانفصالية (The Photo-Secession) ،

ثم الفصل الثامن: "الفوتوغرافيا التشكيلية في القرن العشرين" فتعددت المدارس بسرعة تتماثل مع سرعة تغير المدارس في الفن التشكيلي من مدرسة انطباعية وحركة إنشائية وتجريدية وحركة ديناميكية ودوامية ومستقبلية ونهاية بالسريالية ،وكيف سايرت ووافقت الفوتوغرافيا أفكار هذه المدارس.

وانتهى البحث عند الحد التقليدي للفوتوغرافيا ولم يندرج فيه الشكل الرقمي للصورة الفوتوغرافية ،وخلصت منه إلى أن الفوتوغرافيا بقدراتها وإمكاناتها استطاعت أن تفرض على الفن شكلها الخاص بعد أن أثبت الفوتوغرافيون الفنانون قدرتهم على إنتاج معظم الأشكال الفنية من وسيط آلي ،بل أصبحت من أهم وأقدر الوسائط على التعبير عن الأفكار المتباينة للفنان الفوتوغرافي الهاوي والمحترف على حد سواء.

مستخلص البحث

اسم الباحث :م. أحمد جمال الدين بلال
معيد بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون

عنوان البحث:
"الصورة الفوتوغرافية التشكيلية وعلاقتها بمدارس الفن التشكيلي الحديثة"

هيئة الإشراف

أ.د. محمد أسامة صقر
أستاذ الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون
كلية الفنون التطبيقية-جامعة حلوان

أ.م.د. محمد الصاوي الفقى
أستاذ مساعد بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون
كلية الفنون التطبيقية-جامعة حلوان

أ.م.د. سامية حامد عبد القادر
أستاذ مساعد بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون
كلية الفنون التطبيقية-جامعة حلوان

هدف البحث:

تهدف الدراسة إلى وضع توصيف للمدارس الفنية الفوتوغرافية الموجودة بالعالم ،كما يهدف البحث إلى إثبات أن الصور الفوتوغرافية تتمتع بخصائص العمل الفني من وجهة النظر والابتكار والتجربة الشعورية بالإضافة لإنتاج لوحات يمكن تحديد انتماءاتها للمدارس الفنية التشكيلية المتعددة ،وذلك من خلال دراسة تقنيات التصوير الفوتوغرافى ومعالجاته التقليدية.

Research Abstract

Name: Ahmed Gamal El-Din Belal.

Demonstrator at the Faculty of Applied Arts
Helwan University

Subject: “Photography: A Form of Plastic Art, and its relation with the modern plastic movements”

Supervisors:

- Prof. Dr. Mohammed Usma Saker

Prof. of Photography, Cinema, and Television Dept.,
Faculty of Applied Arts, Helawan University

- Assist. Prof. Dr. Mohamed El-Sawy El-feky

Assist. Prof. of Photography, Cinema, and Television
Dept., Faculty of Applied Arts, Helawan University

- Assist. Prof. Samia Hamed A. Kader.

Assist. Prof. of Photography, Cinema, and Television
Dept., Faculty of Applied Arts, Helawan University

Research Aim:

This research aims at placing a classification for photographic art movements and its relation with modern plastic movement in the world....

The study also aims at proving that photographic images enjoy aspect of art works of a certain vision and innovation and sensual trails to produce art work attributed to the several plastic art movements.

.... Done through studying traditional photographic imaging techniques and processes.

Other movements and ideas emerged after, High art photography, pictorial, straight and the f/64 group until the end of the 19th century during which the photo-secession movement emerge which had appeared in art in general. Photographic artists were affected by it in particular and ideas for the establishment of the photo-secession movement began to take shape.

-The eighth section titled “ **photographic art in the 20th century**” In this period there were as many movements as there were in plastic art generally including Photo-secession instructionism, abstraction, vorticism, dynamism, futurism and finally surrealism. We tackle how photography as medium was in line with the ideas of those movements. The study ends with the traditional boundaries of photography, which does not include digital photography.

-The final conclusion is that photography with all its capabilities has been able to enforce on art its own characteristics after proving its ability to produce most artistic patterns in the world indeed, becoming one of the most important and capable media of expressing diverse ideas of artist.

The 2nd chapter deals with photography: as history, design and technology.

-In Section Three titled “**History of Photography**” concludes the development of photographic equipment from materials, equipment impacts on the photographic image and photographic art in general.

-Section Four titled “**photographic images design**” concludes that most design element for visual arts can be applied to the two dimensional photographic image.

-Section five titled “**technology of an artistic photographic image**”

Here we conclude that multi and developed technological photographic possibilities empower the artist to create an idea and artistic image using technological means.

-The last part in the thesis titled “**between the art of photography and modern plastic art movement**” is divided into three sections:

-The six section on “**photographic effects on the development of art**” started that photographic art a visual medium has affected and been affected by plastic art in general and by oil painting specifically due to the similarities of both in there visual characteristics,

The conflict began with the adoption of the idea of photography as a form of art until that idea became a reality and photography became one of the most important means of plastic art in the 20th century

-In the seventh section titled “**photographic art in the 19th century**” concludes that photography as an art began with its artists imitating academic art painting winning the admiration of all. By the end of the 19th century artists rebelled at the transformation of the photograph which was far away from the real photographic image and looked more like a painting,...

Abstract

With the birth of photography, controversial problems emerged that was the subject of debate among critics and artists: Is the process of producing a photograph through physical and chemical means an art? , Is it merely a recording of visual reality and is it an operation devoid of creativity and innovation?

People were divided into two groups – those in support of photography as an art and those opposed to this theory. But the truth enforced itself and photography quickly proved that it was a visual plastic art form, which has its own features, means and equipment that render it a form of creative art.

Another problem arose which is the subject of this thesis- determining the relation between the artistic photographic movement and the plastic art movement. In Light of this and through a descriptive analytical study, the following conclusions were reached:

-I have concluded in the first chapter of this study titled: (Art: Theories and Movements), which has been divided into two Sections, The First section deals with “**Art and Aesthetics**” that there is no concrete description of art, rather art has many meanings according to cultures civilizations (from ancient civilizations to modern eras), since art was craft to art for the sake of art then art for a certain goal, and in the aesthetics and art categorization. We find that aesthetics had evolved from aesthetic ideas to becoming a science. Aesthetic scientists have categorized art forms and over all photography can be categorized into a form of plastic visual art.

-The second section tackles “**The Modern Art Movement**”. It concludes that art movements are linked to concepts and international social and political effects. It has evolved from academic art movement to symbolic, expressionist and impressionist movements in the 19th century then abstract, vortism and realist movements and others which have changed and interacted according to changes in the political and social systems since the beginning of the 20th century.

Helwan University
Faculty of Applied Arts
Photography, Cinema, and Television Department
Post Graduated studies

*«Photography: A form of Plastic Art, and its Relation
with the Modern Plastic Movements»*

*Thesis submitted for the requirement of master degree in Applied Arts.
Photography, Cinema and Television Specialization.*

Prepared by:
Ahmed Gamal El-Din Belal
*Demonstrator at the Faculty of Applied Arts
Helwan University*

Supervised by:
Prof. Dr.
Mohammed Usma Saker
*Prof. of photography, Cinema,
and Television Dept.,
Faculty of Applied Arts*

Assist. Prof. Dr.
Samia Hamed A. Kader
*Assist Prof. of photography, Cinema,
and Television Dept.,
Faculty of Applied Arts.*

Assist. Prof. Dr.
Mohamed El-Sawy El-Feky
*Assist Prof. of photography, Cinema,
and Television Dept.,
Faculty of Applied Arts.*

